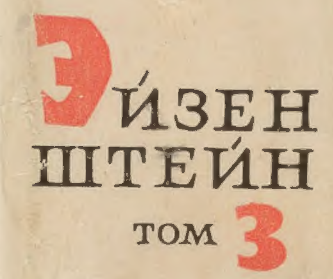
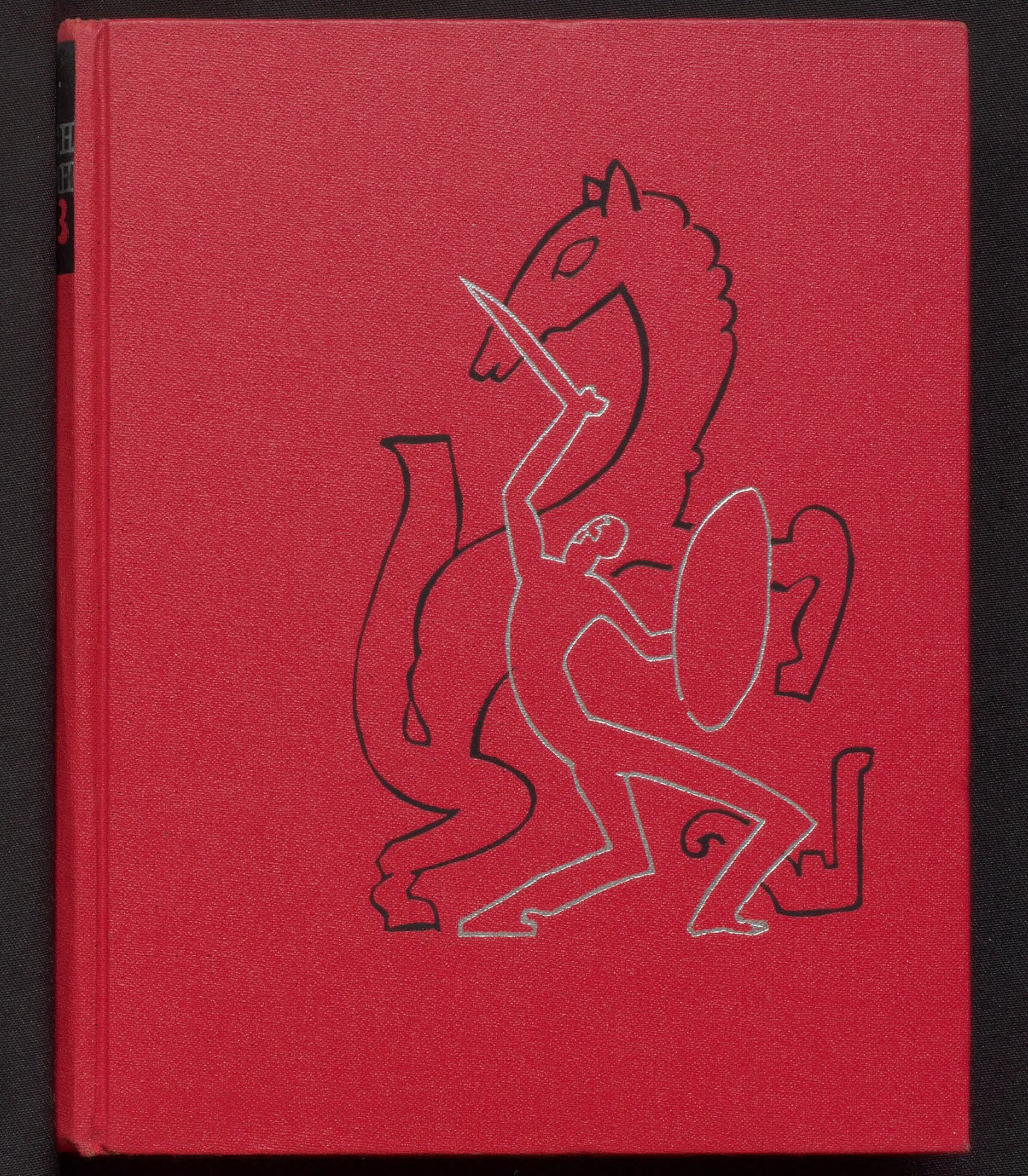
Цена 2 р. 25 к.

Искусство

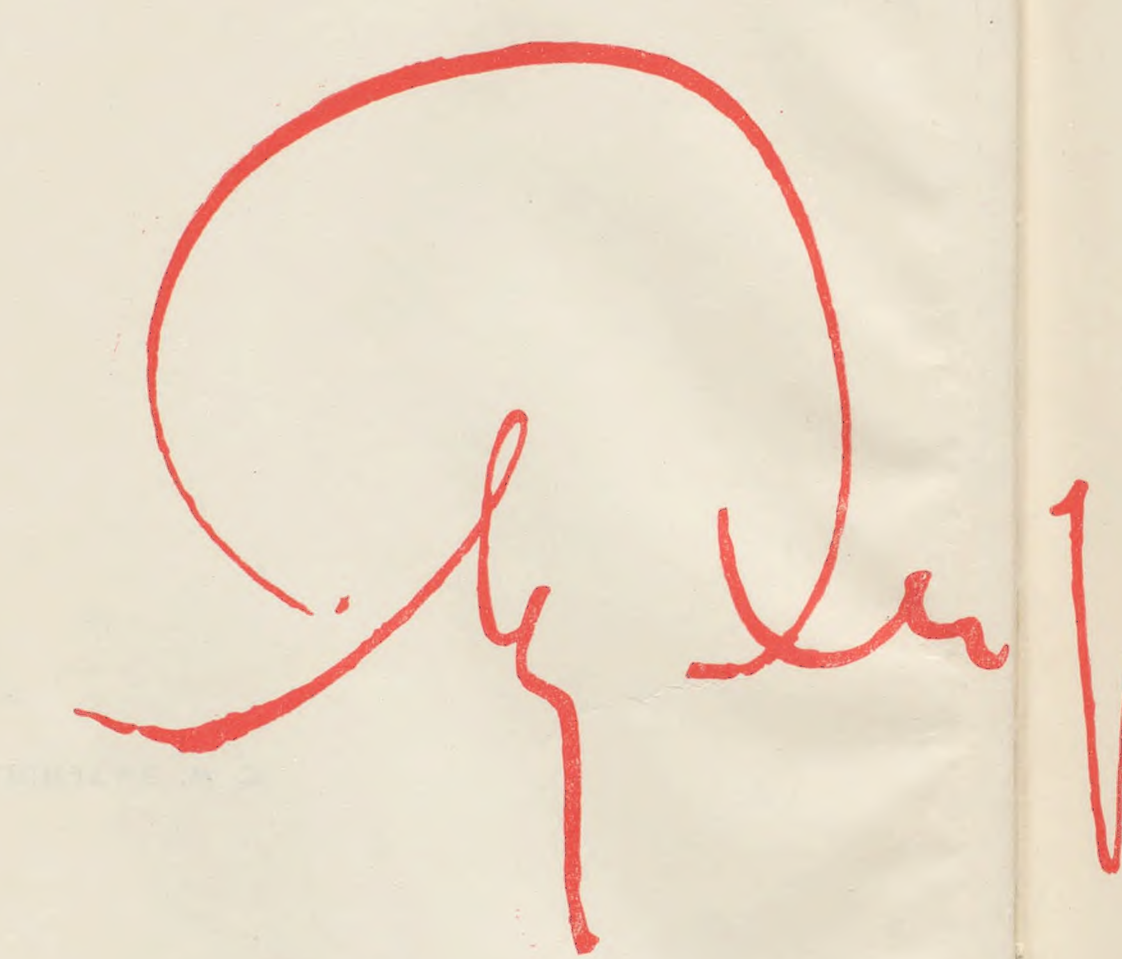


Эйзен штейн

Том 3



С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН



ИЗБРАННЫЕ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В ШЕСТИ ТОМАХ

ТОМ 3

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО".
МОСКВА 1964

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СОЮЗ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР

Редколлегия

П. М. АТАШЕВА, И. В. ВАЙСФЕЛЬД,
Н. Б. ВОЛКОВА, Ю. А. КРАСОВСКИЙ,
С. И. ФРЕЙЛИХ, Р. Н. ЮРЕНЕВ

Главный редактор

С. И. ЮТКЕВИЧ

Составители

П. М. АТАШЕВА, Н. И. КЛЕЙМАН,
Л. К. КОЗЛОВ

Подготовка текста

В. П. КОРШУНОВОЙ

Оформление

Г. В. ДМИТРИЕВА

С. ФРЕЙЛИХ

ЭСТЕТИКА ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником.

С. Эйзенштейн

С появлением советских фильмов начинается новая эра кинематографической эстетики.

Д. У. Гриффит

В мире не появляется теперь сколько-нибудь серьезного исследования о кино, в котором бы не был упомянут Эйзенштейн.

В этом, собственно, нет ничего удивительного — ведь речь идет о создателе «Броненосца «Потемкин» — «лучшего фильма всех времен».

Удивительно другое: одновременно с этой высокой оценкой в буржуазном киноведении возникло и широко распространилось мнение, что «эстетика Эйзенштейна отброшена в прошлое».

Стоит задуматься над тем, как и почему возник этот парадокс. Такая точка зрения определена общей оценкой неповторимого, «золотого века» немого кино, после которого якобы уже ничего существенного не было вплоть до второй половины пятидесятых годов. «Потемкин» и другие шедевры немого кино представляются в таком случае вспыхнувшими и быстро угасшими метеорами на мировом киногоризонте.

Разумеется, мы не собираемся утверждать, что современное кино живет по законам «Потемкина».

Отношения искусства двадцатых годов и современного гораздо сложнее и диалектичнее.

Двадцатые годы были *началом* современного кино, они вошли в него, переработанные и переосмысленные.

Они не «отброшены», а «сняты», как определил бы Гегель.

И это видно прежде всего в самом творчестве Эйзенштейна, если сопоставить «Потемкина» и «Грозного».

И в том и другом фильме Эйзенштейн сюжетом произведения делает историю: сопоставляя историю и человека, художник жизнью индивидуума выверяет исторический процесс, застигая его в критические моменты развития. Обе картины полифоничны по структуре, и это было не только индивидуальной особенностью Эйзенштейна, но и своеобразием советского киноэпоса. «Грозный» сопоставим с «Потемкиным» и по природе пластичности. «Грозный» не просто звуковой фильм, противопоставленный немому «Потемкину». «Грозный» — звукозрительный фильм. «Грозный» как поэтический феномен «вышел» из «Потемкина».

Но чтоб осмыслить так начало и конец творческого пути художника, нужно, чтобы этот путь был проанализирован.

Работ об Эйзенштейне написано у нас много, немало среди них талантливых исследований. Но каждое из них посвящено отдельному моменту творчества, монографии же об Эйзенштейне, охватывающей его жизнь, практику и развитие взглядов на искусство, до сих пор нет. Дело, конечно, не в игнорировании Эйзенштейна, его авторитет общепризнан. Дело в другом: для создания таких исследований должны были появиться объективные предпосылки. Их раньше не было, теперь они налицо.

Мы имеем в виду прежде всего новую объективную оценку последней картины Эйзенштейна — второй серии «Ивана Грозного», запрещенной в период культа личности и вышедшей на экран уже после смерти художника.

Не менее важным является выход в настоящее время собрания сочинений художника, и прежде всего его труда «Неравнодушная природа».

Последний фильм Эйзенштейна «Грозный» и теоретическое исследование «Неравнодушная природа» проясняют закономерности творческих исканий художника.

Мы, разумеется, в данной статье не намерены исследовать пройденный им путь. Это не входит в задачу предисловия к одному из томов, содержащих теоретические работы Эйзенштейна.

Статьи по теории кино собраны в двух томах — во втором и третьем. Во втором томе помещены работы, созданные Эйзенштейном на разных этапах жизни — во вступительной статье к тòму И. В. Вайсфельд остановился на *развитии* взглядов Эйзенштейна. Третий том содержит *итоговые* работы, и это определяет цель нашего предисловия — прежде всего показать, к чему пришел Эйзенштейн.

Том построен в соответствии с замыслом Эйзенштейна, предполагавшего объединить свои итоговые теоретические исследования в книгу под общим названием «Неравнодушная природа». По замыслу Эйзенштейна она должна была состоять из следующих разделов:

1. О строении вещей.
2. Пафос.
3. Еще раз о строении вещей.
4. Неравнодушная природа.
5. Цвет.

Первый, третий и четвертый разделы были подготовлены к печати самим автором. Во втором разделе помимо готовых глав авторизованной машинописи обнаружилось большое количество дополнений — в рукописях, не отредактированных автором. Часть их после соответствующей работы была включена в раздел — в соответствии с авторскими набросками плана. Еще более несформированным оказался пятый раздел. По авторским наброскам была установлена последовательность глав основного большого исследования о цвете. Кроме того, в раздел включены замыслы фильмов о Пушкине и о Москве, раскрывающие методику работы Эйзенштейна цветом, а также «Первое письмо о цвете» и статья «Цветовое кино».

Сверх первоначального плана Эйзенштейна включена работа «О стерео кино», по хронологии и проблематике примыкающая к главам «Неравнодушной природы».

Как видим, материал книги огромен. Эйзенштейн затрагивает в ней проблемы, волновавшие его в последние годы жизни. Он исследует пути развития кино как искусства, затрагивает общие проблемы художествен-

ного творчества, совершая при этом широкие выходы в область эстетики, науки и культуры вообще.

Эйзенштейн вводит нас в свою творческую лабораторию, рассказывает о работе над фильмами, которые теперь уже стали классикой, безбоязненно анализирует неудачи — мы видим художника в пути, как он искал, начинал сначала, поправлял недоделанное, выбирал разные пути подхода к задаче.

Разнообразие материала постоянно выводит автора за рамки чисто теоретического изложения, и тогда перед нами просто художник, размышляющий о жизни и об искусстве, и прежде всего об искусстве кино, которому он посвятил жизнь.

Мы останавливаем внимание читателя на тех проблемах книги, которые больше всего занимали Эйзенштейна и в изложении которых наиболее полно раскрываются его эстетические взгляды.

I. ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ

Эйзенштейн был мастером композиции. В этой области ему принадлежат открытия, имеющие значение не только для киноискусства.

Работая над композицией, то есть над выражением замысла, Эйзенштейн стремился во что бы то ни стало достичь *органичности.* Секреты органичности искусства он разгадывал всю жизнь.

Он писал:

«...в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же принципы будут питать любую область, проступая в каждой из них своими собственными качественными отличиями. И только в этом случае можно будет говорить об органичности произведения, ибо организм мы здесь понимаем так, как его определяет Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть *разумеется, высшее единство»* *.

Принципы органичности и пути достижения ее Эйзенштейн показывает на примере «Потемкина». Много лет спустя после создания картины Эйзенштейн — теперь как теоретик — вновь обращается к ней, обнажает структуру картины, секрет ее совершенства. Отдельные части «Потемкина» живут самостоятельной жизнью и одновременно с этим, развивая друг друга, вместе составляют неделимое органическое целое.

«Потемкин» не имеет традиционной фабулы, материал в нем организован по принципу хроники. Однако, как считает сам Эйзенштейн, «Потемкин» лишь выглядит хроникой событий, а действует как драма. Добился такого впечатления Эйзенштейн средствами композиции — события отобраны, разработаны и сопоставлены так, что в своей внутренней последовательности развивают единую тему революционного братства. Кроме того, есть общее в структуре всех пяти частей фильма — каждая из них разбивается почти на равные половины: в каждой части имеется как бы остановка, своеобразная цезура. Это особенно отчетливо видно со второй части: сцена с брезентом — бунт; траур по Вакулинчуку — гневный митинг; лирическое братание — расстрел; тревожное ожидание эскадры —

* О строении вещей. стр. 44—45.

триумф. Как видим, в каждом случае за цезурой начинается перелом. И не просто перелом в иное настроение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз перелом в резко противоположное. «Не контрастное,— настаивает Эйзенштейн,— а именно противоположное» *. Это каждый раз дает образ той же темы как бы с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же.

Подобная закономерность, повторяющаяся в каждой части (являющейся своеобразным актом драмы), питает единство композиции фильма в целом, но само по себе не обеспечивает его.

Важно, что такую структуру эпизода повторяет и фильм в целом.

Где-то около середины фильма действие разрезается паузой. Этой цезурой является эпизод прощания с Вакулинчуком и «Одесские туманы». Здесь движение начала целиком останавливается, чтобы вторично взять разгон для второй части фильма. С этого момента матросы броненосца разрывают круг прежней жизни и братаются с населением города.

Такое соответствие строя произведения в целом строю отдельной части Эйзенштейн называет *органичностью общего порядка.*

Исследуя проблему композиции, Эйзенштейн рассматривает не только внутреннюю структуру произведения, связь отдельных частей в нем, но и связь самого произведения с внешним, объективным миром, частью которого это произведение становится. Здесь он вводит понятие *органичности частного порядка,* которая достигается, по его мнению, тем, что ритм и целость произведения питают ритм и целость явлений природы.

Эйзенштейн записывает в дневнике 21 сентября 1941 года: «...В искусстве, прежде всего, «отражается» диалектический ход природы. Точнее, чем более vital ** искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздавать в себе это основное положение в природе: диалектический ход и порядок вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — *не всегда видимо сквозь покровы,* то и в искусстве место его в основном — в «незримом», в «непрочитываемом»: *в строе, в методе и в принципе...*» ***.

Труд «О строении вещей» является по сути расшифровкой этой мысли.

Если композиция органична, то ею управляют те же законы, которые управляют законами природы.

Обращаясь к живописи, Эйзенштейн показывает, как принципы роста и развития живых организмов природы по-своему преломляются в эстетическом законе золотого сечения.

Блестящий анализ «Боярыни Морозовой» Сурикова мог бы явиться отдельной статьей, для Эйзенштейна — он повод для углубления в проблему.

Эйзенштейн доказывает, что закон золотого сечения имеет значение не только для пластических, пространственных искусств, но и для временных искусств (музыка, поэзия), а также для искусства кино, произведения которого существуют одновременно и во времени и в пространстве.

«...В «Потемкине»,— пишет он,— не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом, и при этом в обоих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета,— самым строгим образом следуют... закону строя органических явлений природы» ****.

---

* О строении вещей, стр. 48.
** — жизненно.
*** См. сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. IV, М., «Искусство», 1962, стр. 377
**** О строении вещей, стр. 56.

Вполне понятно, почему идея золотого сечения привлекла внимание исследователя — в его пропорциях с почти математической точностью формулируются представления Эйзенштейна об органичности: здесь и соотношение частей между собой (большая часть целого относится к меньшей, как самое целое к большей своей части), и переход от части к другой не с помощью третьей величины или вмешательства вовсе посторонней силы, а в результате внутреннего развития, в результате диалектического перехода в противоположность.

Однако добиваться естественности — вовсе не значит копировать натуру.

Эйзенштейн предупреждает против механического перенесения пропорций природы в искусство. Возвращаясь к проблеме золотого сечения, Эйзенштейн говорит, в частности, что художник никогда не повторяет диагонали, хотя и тяготеет к ней. Поэтому произведение искусства всегда живая картина, отличающаяся от мертвой геометрической схемы.

Высшее проявление органичности Эйзенштейн видел в *патетической композиции*. Он тяготел к большим эпическим формам, ибо создавал произведения о революции и о народе.

В пределах эпоса обнаруживается своеобразие не только Эйзенштейна, но и двух других зачинателей советского кино — Пудовкина и Довженко.

Все они обратились к изображению жизни народа. В произведениях их властвует не отдельный человек, а масса, изображение которой требует широкого охвата мира.

Сцепления в сюжетах их картин связаны не переходом от частного к частному в жизни одного человека, а от события к событию, меняющему человеческую судьбу.

Подробности жизни переплавлены в обобщения, приобретающие иногда метафорическое или символическое значение.

Разумеется, эти общие принципы у каждого из них осуществлялись своеобразно. У каждого свой стиль, своя неповторимая интонация, благодаря которой и по отдельному кадру мы легко определим, кому принадлежит картина.

Эпос Довженко — лирический.

Эпос Пудовкина — драматичен.

Эйзенштейн публицистичен, эмоционально открыт, в области поэзии ему наиболее близок Маяковский.

Эта открытость связана с состоянием пафоса — главной чертой эйзенштейновских произведений.

То, что революция сделала его художником,— не риторическое определение.

Пафос революции источник не только содержания, но и формы его произведений. Ища ответа на вопрос «как делать пафос?» — он стал Эйзенштейном, неповторимым художником революции.

Устанавливая принципы пафосной композиции, Эйзенштейн снова обращается к источнику красоты и гармонии в искусстве — к природе. Идеальной моделью для композиции он считает человека. Эйзенштейн неоднократно высказывает мысль о «человечности композиции». При этом он видит человека не только как часть природы, но и как участника исторического процесса (забегая вперед, заметим, что именно на этой основе сложится метод Эйзенштейна, художника социалистического реализма).

Итак, поведение человека, охваченного пафосом,— модель для экстатической композиции.

Устанавливая признаки пафосного состояния, Эйзенштейн фиксирует поведение зрителя: «...пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом,— все то, что заставляет зрителя *«выходить из себя»* *.

Применяя слово «экстаз», Эйзенштейн уточняет его этимологическое значение. «Экстаз» (из состояния) означает... наше «выйти из себя» или «выйти из обычного состояния». Признаки поведения зрителя, описанные выше, «строго следуют этой формуле. Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из состояния», «выход из себя».

Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное в звучащее и т. д.)» **.

Таким образом, воздействие пафосной композиции связано с обязательным выходом из себя и непрестанным переходом в иное состояние. Разумеется, таким воздействием, по мнению Эйзенштейна, должно обладать искусство вообще, разница только в том, что в патетической композиции это свойство находит крайнее выражение.

Три задачи ставит перед собой художник, работая над композицией.

Во-первых, она должна выразить объективное содержание предмета.

В эпизоде «Одесская лестница» фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейн достиг крайнего выражения пафоса тем, что строй эпизода, переход в нем от сцены к сцене, движение групп, отдельных фигур, а также предметов отражает меняющееся состояние человеческой массы — от ликования в сцене братания до исступления в сцене расстрела. При этом переход из состояния в состояние, из качества в качество происходит не только в пределах человека, но распространяется и на среду персонажа. (Поэтому когда окружение оказывается в тех же условиях исступленности, нам кажутся совершенно «нормальными» в картине ожившие каменные львы. Иллюстрируя этот принцип примерами из литературы, Эйзенштейн напоминает нам описание бури в «Короле Лире».)

Во-вторых. Пафос не есть вещь в себе. В композиции обнаруживается также воодушевление автора, его отношение к предмету. «Композиция,— писал Эйзенштейн,— обнаженный нерв художественного намерения, мышления и идеологии» ***.

И наконец, в-третьих, развивая композицию, художник стремится передать зрителю свое отношение к предмету изображения, вовлечь зрителя в действие. Когда эти три момента оказываются в единстве, произведение совершенно, воздействие его огромно.

«Потемкину» суждено было стать именно таким произведением.

Анализируя эстетические связи искусства и жизни, Эйзенштейн приводит и такой пример — он вспоминает, что, когда он путешествовал по Голландии, ему казалось, что природа там «цитирует» картины Ван-Гога.

Сначала «Потемкин» цитировал историю (в данном случае историю революции пятого года), потом история цитировала «Потемкина». Пафос

* О строении вещей, стр. 61.
** Там же.
*** Неравнодушная природа, стр. 273.

картины захлестывал зрительный зал. Восстание матросов голландского судна «Семь провинций» после просмотра «Потемкина» — поразительный факт в истории искусства. Природа воздействия «Потемкина» стала предметом исследования не только искусствоведов, но и беллетристов («Успех» Л. Фейхтвангера, «Красная площадь» П. Куртада).

Произведение искусства оказывается местом, где скрещиваются и оказываются в сложном взаимодействии психология художника и психология зрителя. Художник, изображая факт, не может рассчитывать, что сама по себе реальность факта убедит зрителя, художник должен еще дать ощущение этой убедительности зрителю.

Зритель «Стачки» и «Броненосца «Потемкин», «Александра Невского» и «Ивана Грозного» при всем стилистическом различии этих картин испытывает это ощущение. Зритель «Октября» и «Старого и нового» — не всегда.

В «Старом и новом» есть эпизод, в котором два брата, после смерти отца, делят доставшееся им по наследству имущество. При этом избу они разбирали не по венцам, а просто распиливали ее пополам.

«Почти все зрители картины отнеслись к этой сцене крайне неодобрительно,— пишет Эйзенштейн.

Ругались за «натянутый символ», за «неудачную метафору», за «нереалистическую ситуацию».

А между тем в основе эпизода лежит факт.

И даже факт не единичный и случайный, а факт типический» *.

Эпизод распиливания избы в «Старом и новом» Эйзенштейн сопоставляет с эпизодом расстрела под брезентом в «Потемкине».

Первый факт имел место в жизни, но на экране в него не поверили.

Второй — вымышлен (если уж и использовали в такой ситуации брезент, то постилали его под ноги — чтоб кровью не залить палубу. Здесь же брезентом накрывали), однако зрителей он захватывает.

Это произошло потому, что в первом случае художник не сумел переключить зрителя из области рассуждений в область переживаний. В «Потемкине» же эмоциональное напряжение сцены моряков, ожидающих под брезентом расстрела, поглощает ее бытовую несостоятельность.

Эйзенштейн считает, что не достиг нужного внутреннего напряжения в сцене распиливания дома потому, что ошибочно дал эту сцену в начале картины, в ее экспозиции, в то время как сцена расстрела под брезентом оказалась в «Потемкине» кульминационной.

Однако дело здесь не только в том, где оказалась сцена. Окажись сцена с домом и в кульминации, вряд ли бы что-нибудь изменилось, о чем свидетельствует находящаяся в кульминации сцена с пуском сепаратора, которая интересна изобразительно, но также лишена внутреннего драматизма, а потому не волнует.

Эпизод строился на ожидании вокруг сепаратора: «сгустеет — не сгустеет» молоко. Сепаратор решал судьбу артели, организуемой беднячкой Марфой Лапкиной и ее единомышленниками. Брызнул поток сливок — взрыв восторга, люди записываются в артель.

Режиссер потом признавался, что хотел здесь «одними средствами выразительности и композиции сделать из факта появления первой капли сгустевшего молока такую же захватывающую и волнующую сцену, как эпизод встречи «Потемкина» с адмиральской эскадрой, ожидание этой

---

* Из неопубликованных материалов к исследованию С. М. Эйзенштейна «Пафос». ЦГАЛИ, фонд № 1923, оп. № 2.

первой капли построить на таком же напряжении, как ожидание, будет ли или не будет выстрела из жерл орудий эскадры...» *.

Однако предмет изображения не соединил на сей раз зрителя и художника, они оказались в разном отношении к предмету. Бытовой материал художник передал средствами патетического произведения. Форма и содержание оказались в противоречии.

Следует сказать, что в других эпизодах картины «Старое и новое» аналогичное намерение вполне удалось; так, например, незабываемо в картине изображение крестного хода, когда люди в неистовстве религиозного экстаза, сгибаясь под тяжестью икон и зарываясь в пыли иссохшей земли, взывают к небесам о ниспослании дождя,— здесь драматическое содержание эпизода требовало экстатической композиции, и Эйзенштейн ее блестяще применил.

В сцене с сепаратором она оказалась неорганичной, о чем режиссер потом писал в статье «Еще раз о строении вещей».

В этой работе Эйзенштейн достраивает свою теорию пафоса.

Пафос может быть выражен различно.

Фильм «Потемкин» — пример прямого выражения пафоса, в его структуре соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество. Композиция как бы вторила определенному поведению человека. Речь шла о глазах, на которых проступали слезы, о молчании, разразившемся криком, о неподвижности, перебрасывающейся в рукоплескание, о прозаической речи, неожиданно переходящей в строй поэзии.

Теперь Эйзенштейн пишет и о другом выражении пафоса:

«Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя «равнодушной природы» **.

В подтверждение этой мысли Эйзенштейна можно было бы привести пример из «Чапаева». По первоначальному замыслу Васильевых (об этом говорит сохранившийся эскиз) ***, Чапаев погибал в бурной реке: ее огромные волны перекатывались, в черном небе сверкали молнии. Получалось, что Чапаева погубила стихия, и потому Васильевы отказались от такого решения. В картине мы его видим с трудом плывущим по спокойной глади и круг фонтанчиков от пуль, сужающийся вокруг него. Тишина оказалась драматичнее бури.

Именно «Чапаев», по мнению Эйзенштейна, открыл новые принципы патетической композиции.

«Чапаев» выстроен по принципу, противоположному «Потемкину». То, о чем принято было говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано в «Чапаеве» простой разговорной речью.

Ключевой для «Чапаева» Эйзенштейн считает сцену, в которой герой дает урок тактики, объясняя, где должен быть командир. Именно здесь выясняется, что «в известных условиях... строй пафоса... должен не «мчать

---

* Пафос, стр. 76—77.
** Еще раз о строении вещей, стр. 234—235.
*** См.: «Вопросы киноискусства», М., Изд-во Академии наук СССР, 1956, стр. 9[illegible]

ся с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идти не через противоположность, раскрытую на случае «Потемкина», а путем обратной противоположности» *.

Анализируя строй шедевра тридцатых годов — «Чапаева», Эйзенштейн показывает преемственность традиций, существование различных стилистических устремлений в пределах одного метода.

Это выражается, во-первых, в том, что «обратный» принцип пафоса соответствует той же формуле «выхода из себя» (влажные глаза, внезапно высохшие; пароксизм криков, внезапно умолкающий; рукоплескание, внезапно остановившееся; возвышенная речь, вдруг зазвучавшая разговорной прозой).

Во-вторых, сосуществование обоих принципов в пределах одного произведения: «Чапаев», сделанный в основном во второй патетической манере, в трех ответственных моментах решает свои задачи прямым патетическим ходом — атака каппелевцев, Чапаев отстреливается на чердаке, взрыв в конце фильма.

И, наконец, в-третьих. Эти принципы продолжают сосуществовать в пределах кинематографа в целом. Двадцатые годы дали примеры пафосного построения первого типа: «Потемкин», «Мать», «Арсенал». Тридцатые — яркие образцы противоположной патетической композиции: «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики». А потом возникают «Александр Невский» и «Щорс», возродившие традиции дочапаевской эпохи «Потемкина» — разумеется, в новом аспекте.

Сегодня принципы патетического построения «Потемкина» и «Чапаева» уживаются рядом («Дом, в котором я живу» и «Поэма о море», «Два Федора» и «Иваново детство», «Девять дней одного года» и «Коммунист», «Рассказы о Ленине» и «Судьба человека») и иногда даже в пределах одного и того же произведения («Летят журавли», «Баллада о солдате»).

Эйзенштейн не настаивал на обязательности открытых им *приемов*, более того, он предостерегал против механического повторения их.

Но сформулированные им *принципы* композиции приобретают всеобщее значение. Они открывают нам тайны строения вещей в искусстве, сознающем свое тождество с законами, направляющими историю.

II. О СПЕЦИФИКЕ КИНО

Исследуя такую чисто практическую проблему, как композиция, Эйзенштейн открывает законы органического единства художественного произведения.

В дальнейшем он расширяет свое исследование и рассматривает с этой точки зрения уже не отдельное произведение, а искусство кино в целом. Проблема — кино как синтетическое искусство — естественно оказывается в центре внимания: здесь, в этой сфере, раскрывается специфика кино.

Исходная позиция Эйзенштейна здесь недвусмысленна, он не считал, что кино возникло в результате синтеза ранее существовавших искусств. Определение «синтез искусств» он употребляет в отношении кино лишь условно, постоянно выступая против понимания синтетичности как «собирательства», как «концертного» соединения выразительных средств разных искусств.

* Еще раз о строении вещей, стр. 245.

Синтетическое (в смысле «объединяющее») относится не к разным искусствам, а скорее к разным сферам противоположных искусств: пространственных и временных.

Кино по самой своей природе стремится существовать в пространстве и времени. Синтез пространства и времени — суть искусства экрана. Интересное определение этому дал испанский киновед Вильегас Лопес: «Кино есть искусство времени в формах пространства» *.

Определение, казалось бы, может быть отнесено не только к кино, но и к театру, но именно здесь обнаруживается различие их выразительности.

В одном из своих рукописных набросков Эйзенштейн прямо касается этого вопроса: «В отличие от театра, где физически реальный человек (актер) соединен с изображаемой реальностью среды, экранный образ оперирует только элементами изображения реальности, а не элементами физической реальности. Это дает возможность и предпосылку к *соизмеримости* всех элементов «тонфильма». И далее: «...расплатившись *раз и навсегда* условностью в *самой предпосылке* — условной «экранной» реальностью чего угодно, тонфильм тем самым освобождается тоже раз и навсегда — сняв противоречивость между различными элементами внутри себя» **.

Эйзенштейн говорит о соизмеримости всех элементов изображения, приведенных в единство, определяющее синтетичность кино.

Театр же не существует как единое изображение одновременно во времени и пространстве и потому не достигает той принципиальной степени синтетичности, которая определяет природу киноискусства. Следует только при этом подчеркнуть, что театр и не нуждается в этом и потому не стремится к этому: не изображенный, а реально существующий перед зрителем актер — главная специфическая особенность театра; лишаясь этого, театр тотчас перестает существовать, и никакая кинематографизация сцены (в смысле введения в сценическое действие элементов кинoизображения) не имеет тогда значения, ибо в театре это может быть всего лишь дополнительным средством.

Что же касается изобразительных искусств, то синтез, к которому стремятся живопись и архитектура, по самой своей методологии противоположен синтетичности кино. Принципиальное различие обнаруживается здесь в двух отношениях.

Первое. Архитектура и живопись, образуя некую гармоническую цельность, не растворяются в ней, каждое из этих искусств продолжает оставаться самостоятельным феноменом, не покидая сферы своего существования, не меняя характера воздействия, не изменяя материалу, из которого создается. В кино же, напротив, различные выразительные средства не просто *взаимодействуют*, не «солируют», как не раз подчеркивал Эйзенштейн, а *существуют* в единстве — и более того — проявляются одно через другое.

Второе. Синтез архитектуры и живописи предполагает, что эти искусства *входят* в новое единство. В кино же новые выразительные средства появляются *не извне;* осуществляя свою синтетичность, кино развертывает собственные возможности. Как бы при этом кино ни приближалось к другим искусствам, как бы ни взаимодействовало с ними, оно не переступает их

* M. Villegas Lopez, Cinema, Teoria y estetica del arte nuevo, Madrid, 1954, p. 24.

** Цит. по статье: Л. Козлов, Эйзенштейн и проблема синтетичности киноискусства.— «Вопросы киноискусства», вып. 7, М., Изд-во Академии наук СССР, 1963, стр. 113.

границ, что было бы бессмысленно: становиться другим значит перестать быть самим собой.

Однако вернемся к вопросу о единстве времени и пространства. В этом единстве мы обнаруживаем смысл и методологию синтетичности экрана.

Взаимодействие времени и пространства в кино — это взаимодействие кадра и монтажа.

«...Монтаж,— писал Эйзенштейн,— есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра. То есть, другими словами... внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения «разламывает» рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров» *.

Эйзенштейн иллюстрирует это положение на примере «разламывания» двупланной композиции, к которой он так часто прибегал в своей практике, компонуя кадр.

Взаимоотношения двух планов в кадре могут быть различны.

В одном случае они в конфликтном противопоставлении, например: полководец с первого плана, вглядывается вдаль — в глубь кадра — откуда ожидается наступление противника.

В другом случае подобное же построение говорит об единстве планов, например: первый план барабана, выбивающего дробь марша, а через кадр движутся лавиной войска.

Крайняя степень внутрикадрового напряжения «взрывается» в два самостоятельных монтажно сталкивающихся новых кадра.

Первопланный барабан одного из приведенных примеров при желании повысить интенсивность выразительности куска вырвется в самостоятельный кадр крупного плана барабана, который пойдет в монтажную перебивку с двигающимися войсками.

А пейзаж глубины из другого примера отделится от первоначального кадра в самостоятельный пейзаж, который станет в монтажной форме вслед за крупным планом глядящего вдаль полководца.

«Кадр — вовсе не *элемент* монтажа,— писал Эйзенштейн.— Кадр — *ячейка* монтажа. По эту сторону диалектического скачка в *едином ряде* кадр — монтаж» **.

Таким образом, внутрикадровый конфликт есть уже потенциальный монтаж. Пространство перерастает в пределы времени изнутри, из самого себя.

В своей глубокой основе «выход» отдельного кадра в другое измерение — в монтаж — определяет и способность выхода пластики в область звука.

«Действительно,— пишет Эйзенштейн,— от двупланной композиции двух различных пространственных измерений было как-то естественно переходить в аналогичную же двупланную композицию, где сами измерения уже принадлежат к разным областям, к двум разным «сферам»: к области изображения и к области звука». И далее: «...В конечном результате звукозрительный кадр (монтажный кусок с наложенной на него фонограммой) есть совершенно отчетливо выраженная новая стадия развития... двупланной композиции» ***.

---

* О стереокино, стр. 443.
** С. М. Эйзенштейн, Диккенс, Гриффит и мы.— Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 189.
*** О стереокино, стр. 443—444.

Характерно, что и Эйзенштейн и Пудовкин говорили о «звучащей пластике», о «пластической музыке».

Пудовкин средствами пластики изобразил в картине «Конец Санкт-Петербурга» грохот взрыва, а в картине «Мать» достиг полного впечатления звучащих капель.

Эйзенштейн писал: *«Пластике* немого кино приходилось еще и *звучать»* *.

Звук не пришел к изображению извне, не «приклеился», как говорил Эйзенштейн, со стороны. На примере «Одесских туманов» он показывает, что музыкальность потенциально присуща кинематографическому образу с самого начала — музыкальный ход сцены решался тональностью, строем и монтажом изображения.

Еще в недрах немого кино Эйзенштейн и Пудовкин практически и теоретически разработали единую методику звукозрительного образа. С появлением реального звука эти принципы не только не отменяются, но, по существу, лишь могут быть полностью осуществлены. В этом смысле и говорится, что звук «вышел» из немого кино.

Методология внедрения звука в кино также распространяется на область цвета. Принципы применения цвета были разработаны уже в пределах черно-серо-белого экрана в работах таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Головня, Косматов. Эйзенштейн писал о них:

«...Лучшие работы наших операторов, по существу, уже давно потенциально цветовые. Пусть еще «малой палитры» бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде и никогда не кажутся такими «трехцветными» от бедности выразительных средств.

Они настолько композиционно-цвето-мощные, что кажутся умышленным самоограничением... мастеров... словно нарочно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой.

Так говорит, ограничивая себя в какой-то части увертюры «Иоланты», Чайковский — одними духовыми» **.

Действительно, черный, серый, белый в картинах «Потемкин» и «Октябрь», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «СВД» и «Новый Вавилон», «Каторга» и «Земля жаждет» никогда не воспринимались как отсутствие цвета, но всегда как определенная гамма, формирующая пластическую цельность картины и ее тематическое единство.

К проблеме цвета Эйзенштейн подходит с разных сторон, он говорит о смысле цвета, об отличии цветового отражения реальности в кино и в живописи, о соотношении цвета и музыки, цвета и сюжета в фильме — все эти проблемы в изложении Эйзенштейна заслуживают специального рассмотрения. Мы же делаем акцент на потенциальной цветовой выразительности черно-белого кино, потому что здесь обнаруживается методика освоения цвета, имеющая большое значение для практики современного киноискусства.

Исследуя пути освоения цвета, Эйзенштейн исходит из основополагающего тезиса: «Не цветное, а цветовое» ***. Это значит, что цвет — не оболочка образной мысли, а одна из форм ее существования. Именно этого

---

* Неравнодушная природа, стр. 251.

** Там же, стр. 429.

*** Так называлась одна из статей о цвете Эйзенштейна (см. этот том, стр. 429).

пока еще не хватает большинству картин, освоивших цвет лишь в отношении техники, но не эстетически.

Эйзенштейн приводит различные примеры «цветовых катастроф». Среди них фильмы, в которых цвет работает просто как очередная сенсация — не будем о них говорить, а упомянем лишь два произведения: в них ошибки цветового решения имеют принципиальное значение.

Первый из них — «Бэмби», в котором Дисней, как замечает Эйзенштейн, обнаруживает себя поразительным мастером, когда имеет дело с системой комически утрированных людских характеров, замаскированных обликом смешных животных, а также когда дает графическую интерпретацию внутреннего хода музыки картины; и тот же Дисней «поразительно слеп» к *пейзажу* — к музыкальности пейзажной и одновременно музыкальности цветовой и тональной. В результате полный стилистический разрыв в картине между основным передним планом («поразительным совершенством движения и рисунка подвижных фигур») и фоном («по-детски беспомощно подмалеванным»).

На примере фильма «Шопен» (производство фирмы «Колумбия») Эйзенштейн ставит вопрос о связи предмета фильма и цвета, для этого он расшифровывает причину неудачи цветового решения последней части фильма — во время турне по Европе Шопен исполняет полонез, музыка в эпизоде звучит непрерывно, изобразительная же сторона его беспрерывно меняется: афиши, залы, разных форм рояли, костюм Шопена (темнеющий с нарастанием его болезни) и, наконец, главное — цветной бархатный задник фона.

«Задуманное хорошо — это выполнено ужасно,— анализирует эпизод Эйзенштейн.— Ибо снова забыто основное положение, что *красный бархат* не может перейти в *синий бархат, а бархат зеленый* в *бархат фиолетовый*, в *бархат пунцовый* или *бархат оранжевый;* и что это доступно лишь *цвету* —легко из *красного* переливающемуся в *синий*, из *зеленого* в *фиолетовый, в пунцовый, оранжевый»* *.

И далее поразительно точное определение причины очередной «цветовой катастрофы»:

«*Цвет, а не бархат.*

После переливов из цвета в цвет каждый цвет свободно может обратно «материализоваться» в поверхность, фактуру, складку, общую предметность бархата; но музыкальные переходы друг в друга доступны лишь тонально цветовым или фактурным валерам, а не гвоздями набитым кускам разноцветного плюша!» **

Яснее не скажешь. Фильм оперировал не цветом вещей, а всего лишь цветными вещами и поэтому не смог достичь единной цветовой пространственности, вторящей музыке Шопена. Цвет оказался в кадре слишком зависимым от бытовой мотивировки. А причина все та же: цветовая раскрашенность, эстетическая неосвоенность цвета.

Эйзенштейн-практик находился в сложном взаимодействии с Эйзенштейном-теоретиком. Иногда проблемы решал практик, и лишь в дальнейшем теоретик формулировал законы созданного уже произведения. Так, принципы патетической композиции «Потемкина» были по-настоящему осознаны и сформулированы пятнадцать лет спустя после его создания. С проблемой цвета картина получилась обратная. Здесь теоретик Эйзен-

---

* Неравнодушная природа, стр. 428.

** Там же.

штейн проложил дорогу Эйзенштейну-практику. Писать о цвете Эйзенштейн начал в конце тридцатых годов. Осуществил же впервые замысел цветовой композиции (если не считать красного флага в «Потемкине» и столь же молниеносного цветового эффекта в одной из экстатических сцен «Старого и нового») в решении эпизода «Пир» в «Иване Грозном».

Мы не будем разбирать этот эпизод — читатель тома найдет цветовую разработку «Пира» в изложении самого Эйзенштейна. Отметим только, что режиссер реализовал то, что писал до этого о цвете: цвет у него обнаруживает мысль; освобожденный от бытовой мотивировки предмета, цвет *поэтически* выражает предмет, то есть у него цвет является не дополнительным изобразительным средством, не придатком, а необходимым компонентом в драматическом заострении темы.

И еще. Благодаря цветному эпизоду нам удается в «Грозном» увидеть, как цвет «выходит» из черно-белой гаммы и снова «врастает» в нее, не нарушая художественного единства фильма.

Единый принцип освоения звука и цвета Эйзенштейн распространяет и на стереоскопию. Здесь также дело не только в технике — в данном случае в новом типе объектива, умеющего *извне* придать ощущение объемности предмету, что аналогично *раскрашиванию* предмета. Стереоскопия, так же как звук и цвет, должна быть освоена эстетически. В стереокино получают наиболее совершенное выражение те же самые устремления, которые присущи кинематографу двухмерному. «И то, что мы привыкли видеть изображением на плоскости экрана,— пишет Эйзенштейн,— внезапно «заглатывает» нас в невиданную ранее заэкранную даль или «вонзается» в нас никогда прежде с такой силой не осуществимого «наезда».

Здесь не столько передний план, которому «подыгрывает» фон, сколько динамическое — драматическое! — взаимодействие переднего плана и глубины, из которой как бы активно проступает, вырывается передний план...» *.

Эйзенштейн не дает систематического изложения теории кино, он и не ставил перед собой такой задачи,— как правило, его занимали прежде всего практические проблемы, последовательно возникающие в ходе развития искусства. Но мысли, изложенные в различных его сочинениях, систематизированные — складываются в цельную концепцию киноискусства. И это прежде всего относится к определению специфики кино. Тут взгляды Эйзенштейна претерпели эволюцию (как и само искусство). В поисках решения этого вопроса Эйзенштейн не раз уклонялся от истины (особенно в ранних выступлениях). Но он всегда был наступателен и отвергал консервативные концепции, ратующие за узко понятую специфику кино и ограждающие его от новых средств выразительности.

Каждое новое средство выразительности приближает кино к действительности, но не в смысле полного, репродуцированного совпадения с ней (именно этого остерегались в период освоения звука многие художники, в том числе такие выдающиеся, как Чаплин и Клер), а в смысле способности всестороннего образного ее отражения. Эйзенштейн обнажил основу, на которой развертывание новых средств не только не разрушает, а, напротив, в полной мере обнаруживает специфику кино, заполняющего по мере поступательного развития предназначенную ему сферу.

* О стереокино, стр. 439.

При этом целесообразность новых средств Эйзенштейн поверяет тем, насколько они органичны человеческой природе и отвечают «потребностям как зрителя, так и творца» *.

Вера в новые возможности кино связана у Эйзенштейна с *верой в прогресс человеческого общества.*

«Надо готовить место в сознании к приходу небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики для своего умелого воплощения в поразительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути — великая священная задача, к решению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя художником» **.

III. РАЗВИТИЕ КИНО КАК ЕСТЕСТВЕННОИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Эйзенштейн ставил свой первый фильм, когда кинематограф познавал не только действительность, но и самого себя. Советская кинематография в те годы была огромной творческой лабораторией. Не будет преувеличением сказать, что четверть века, которые проработал Эйзенштейн в кино, были годами беспрестанных поисков и открытий. Они запечатлены в его трудах. Читая теперь их, мы видим историю кино изнутри, ощущаем конкретность движения искусства.

Излагая в «Неравнодушной природе» концепцию развития кино, Эйзенштейн приводит следующие слова из работы Ленина «Что такое друзья народа?»:

«Критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом; для нее важно только, чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя, один по отношению к другому, различные моменты развития...» ***.

Эйзенштейн видит три этапа развития кино: немой, звуковой, звукозрительный. Неоднократно обращаясь к этой теме, он постепенно обнаруживает единую закономерность общего процесса, в котором эти этапы, столь различные и иногда даже резко противоположные по устремлениям, оказываются по отношению друг к другу всего лишь различными моментами развития.

Три этапа мы легко обнаруживаем в творчестве зачинателей советского кино. Они по-разному прошли эти этапы, по-разному «брали» подъемы, по-разному перенесли кризисные моменты спусков — это естественно, ибо художник неповторим.

Первый — *немой* — период был всеобщим штурмом нового поколения революционных кинематографистов. В их произведениях кино сблизилось с практической деятельностью. Люди из гущи народа увидели себя на экране. Правда, изображение массы в таких картинах, как «Стачка» или «Потемкин», кое-кому казалось (да и теперь, что греха таить, кажется) слабостью — не было в центре этих картин личности отдельного героя. Но фильмы дали бо́льшее — в них впервые сам народ был показан как личность. Эйзенштейн писал, что поставил перед собой «прометеевскую

* О стереокино, стр. 436.
** Там же, стр. 483.
*** В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 1, стр. 149.

задачу»: «перебороть» «гиганты американского кино» — «Робин Гуд», «Багдадский вор», «Серая тень», «Дом ненависти». (Эти голливудские боевики заполонили тогда экраны Москвы.) Это был не только эстетический спор. Эйзенштейн при этом вел речь о «противоположности идеологий классов» *. Его программа — «в центр драмы двинуть массу» — связана с утверждением победившего в революции народа. Конечно, это было во всех отношениях новое искусство, оно выступило против «фабул, звезд и драматических персон» буржуазного, в том числе русского дореволюционного кино, потому что питало отвращение к неправде, к красивости, поддельному драматизму вымышленных интриг.

В новых советских фильмах зритель увидел реальную жизнь, драматизм ее был не только содержанием кадра, но и двигателем сюжета фильма.

Вот здесь-то и сошлись цели новой жизни и нового искусства кино.

Вспомним приведенную уже выше мысль Эйзенштейна о взаимоотношении кадра и монтажа (кадр — не элемент, а ячейка монтажа), пролившую свет на саму природу кино.

Там же дальше Эйзенштейн писал:

«Монтаж — это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: «Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками».

Затем — разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых «мы снова собираем воедино разложенное событие, но уже в нашем аспекте. В нашей установке по отношению к явлению...» **.

В «Потемкине» реальное содержание кадра, развиваясь, перерастает в монтаж. Монтаж здесь оказывается и формой и содержанием.

Это было открытием. Его значение станет понятным, если вспомнить многие фильмы того времени, посвященные революции, но принципиально не отличающиеся от дореволюционных картин. В них новый материал подчинялся традиционной литературной фабуле — интриге, она должна была «скрепить» подлинные исторические события. Однако новое искусство не только новая тема, но и новый способ изображения. Новое искусство должно было преодолеть привычную интригу, как обязательный формальный способ увязки действия, чтобы проникнуть в истинную связь времен и событий, передать присущую им объективную закономерность. Для искусства кино в этом был и свой особый смысл: пластика не должна быть служанкой фабулы, она должна не пересказывать, а изображать.

В «Броненосце «Потемкин» пластика не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама слагает сюжет из реального течения жизни. При таком подходе огромный сценарий «1905-й год» — как он первоначально был написан Н. Ф. Агаджановой — Эйзенштейн «сжал» до одного эпизода восстания на броненосце, чтобы затем на экране этот эпизод «распустить» в киносюжет. В картине изображение не подтверждает известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает. Сотни изобразительных кусков были сняты с учетом того, как они будут переходить друг в друга, связываясь не внешними, а внутренними причинами.

---

* Еще раз о строении вещей, стр. 239.

** С. М. Эйзенштейн, Диккенс, Гриффит и мы.— Избранные статьи, 1956, стр. 189—190.

Немой кинематограф средствами пластики и монтажа создал шедевры непреходящего значения. «Броненосец», «Мать», «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Земля»...

Эти произведения составили эпоху — необычайно бурную и, может быть, поэтому столь краткую: за какие-нибудь пять лет экран, казалось, исчерпал свои выразительные возможности.

Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в 1928 году, то есть за несколько лет до создания у нас первого звукового фильма, писали в «Заявке»: «Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое с зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами» *.

Напомним, что это писалось сразу после «Октября», который сделал новый необходимый шаг на пути социалистического реализма: монтажно-типажная поэтика «Броненосца» была уже недостаточна, чтобы выразить сложнейшие проблемы Октябрьской революции и создать образ Ленина. «Октябрь» расширяет возможности киноэпопеи, однако не достигает еще гармонии «Броненосца», не находит такого же полного соответствия содержанию, оно осталось в художественном отношении не до конца реализованным: чтобы понять сюжет и смысл всех сцен картины, зритель должен был знать ход Октябрьской революции. Картина изнутри подошла к необходимости слова, но слова еще не было, а интеллектуальное кино, опираясь лишь на пластику и монтаж, не могло выразить новые понятия жизни.

Если в связи с этим вспомнить фильм Пудовкина «Мать» и сопоставить с его литературным источником, романом Горького, то станет очевидным, что и этой картине уже не хватало средств немого экрана, чтобы раскрыть новизну взаимоотношений людей «нового психологического типа» (выражение Горького). Слова «товарищ», «социализм», «борьба», так неожиданно появившиеся на устах забитой прежней жизнью Ниловны, удивляли ее самое и нас, мы должны были их услышать, чтобы понять рождение в ней нового человека.

Немое кино своим стремительным развитием само приблизило новый, *звуковой* период, то есть само породило своего антипода, и тот очень быстро завладевает экраном.

На Всесоюзном совещании кинематографистов 1935 года столкнулись две концепции: монтажно-поэтического кино двадцатых годов и звукового — тридцатых. Конфликт их тогда казался неразрешимым: история еще не осознала антагонистов как всего лишь «различные моменты развития».

Но конфликт должен был разрешиться, и история его развивала по всем линиям.

Монтаж обогащался внутрикадровым повествованием, пластика — словом, типаж — актером, эпическая тема — драматической коллизией поэзия — прозой.

Развитие выразительных средств было столь же исторически необходимо, как неизбежно менялось мышление общества, его структура, когда на смену бурному, всеобъемлющему потоку революции пришли иные ритмы повседневной трудовой жизни, коллизии которой не столь очевидно преломлялись в психике человека. Звуковые фильмы открыли новые области духовной жизни человека, что было недоступно немому кино.

---

* См. том II настоящего издания, стр. 316.

В тридцатые годы произошел новый расцвет киноискусства, одна за другой стали появляться картины, в центре которых изображен крупный характер. Вспомним такие произведения, как «Путевка в жизнь» и «Встречный», «Чапаев» и «Щорс», «Мы из Кронштадта» и трилогия о Максиме, «Член правительства» и «Депутат Балтики», «Великий гражданин» и «Учитель», «Александр Невский» и «Богдан Хмельницкий». Искусство социалистического реализма обнаружило здесь удивительное стилевое разнообразие и способность глубоко исследовать человека в его взаимоотношениях с эпохой.

Однако победа слова иногда давалась ценой забвения пластической выразительности и это особенно проявилось во многих фильмах послевоенных лет. В них звуковой кинематограф и сам в конце концов исчерпал свои возможности и не заметил, как оказался во власти театра — стали выходить фильмы-спектакли и просто фильмы, ничем принципиально не отличающиеся от сфотографированного сценического действия.

Наконец, кино переживает третий период — период «отрицания отрицания» — говорящий экран решительно рвет с театром, однако он не возвращается к пластике двадцатых годов, а, развиваясь дальше, до конца осуществляет синтез пластики и слова, то есть начинает оперировать системой звукозрительных образов.

Разумеется, мы здесь предельно обобщили процесс развития кино, схематизировали этот процесс, чтоб обнажить суть трех этапов, названных Эйзенштейном *немым, звуковым, звукозрительным*.

По существу же ни один из этих этапов не осуществлялся в «чистом» виде, не существовал «отдельно».

Эйзенштейн показывает, как один этап рождался внутри предыдущего, «выходил из него».

В «Неравнодушной природе», сопоставив две эпохи — первый и третий этапы,— он завершает изложение диалектики развития кино.

История кино в трудах Эйзенштейна впервые показана как *естественноисторический процесс.*

Однако внутренняя закономерность процесса вовсе не означает имманентности его.

Кино базируется на технике и потому зависит от развития техники — эту зависимость Эйзенштейн показывает на ряде примеров. При этом, разумеется, не техника определяет эволюцию выразительных средств и возможностей кино, сами технические усовершенствования стимулируются другими, более глубокими причинами, лежащими в жизни общества. Кинематограф — сейсмограф истории, он чувствителен к ее глубоким толчкам, реагирует на ее сдвиги. Касаясь этого вопроса, Эйзенштейн прослеживает историю монтажного метода, отмечая в нем подъемы и спады.

«...Когда искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего,— пишет он,— выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет.

И наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перекройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью» *.

Периодами возрастающей интенсивности монтажа нашей советской кинематографии он считал двадцатые годы. Таким периодом предвидел

* Неравнодушная природа, стр. 332.

(писалось в 1942 году) годы, когда, покончив с проклятым врагом человечества, с фашизмом, мы приступим к переустройству мира.

Где же та общая основа, которая придает истории советского кино единство при самых разных устремлениях, сменяющих друг друга этапах, приходящих друг другу на смену явлениях? Где та линия, которая неминуемо обнаруживается как закономерность? Где то сквозное действие, которое объединяет развитие кино и общество при определяющем значении реальной действительности?

«Путь советского кино,— пишет Эйзенштейн,— это путь неуклонного приближения к последовательному и полноценному социалистическому реализму» *.

Социалистический реализм Эйзенштейн не рассматривал как готовое явление, как идеал, к которому стремится практика. Социалистический реализм возникает в процессе практики, он сам — процесс.

К вопросу метода Эйзенштейн так или иначе подходил постоянно — и когда исследовал частные вопросы (например, вопросы композиции и монтажа) и природу кино в целом, и когда рассматривал процесс развития кино.

В «Неравнодушной природе» метод — центральная проблема. Эйзенштейн в этом труде подводит итоги многолетнего исследования киноискусства.

IV. МЕТОД

Проблему метода Эйзенштейн рассматривает в трех аспектах:

кинематографический метод;

свой собственный метод кинорежиссера;

метод советского кино — социалистический реализм.

При этом в рассуждении о методе постоянно присутствует так или иначе одна тема — *единство*.

Единство произведения.

Единство искусства.

Единство искусства и реальной действительности.

Для Эйзенштейна единство — не есть покой. Единство — всегда достигается. И в пределах отдельного произведения и в пределах искусства в целом единство — движение, борьба, стимулом которой является постоянное стремление к гармонии.

Так же как неповторимо единство двух разных произведений одного художника, так и неповторимо единство двух этапов развития искусства, особенно искусства кино, буквально на наших глазах меняющего свою структуру.

Новое единство, беспощадно отвергая старое, в то же время сохраняет его принцип.

То, что является для нас историей, было для художников поколения Эйзенштейна жизнью. Они не изучали единство выразительных средств кино. Они его *добивались*. Они стремились, чтобы *разные* периоды истории кино сохраняли *единый* принцип, то есть становились фазами развития единого кинематографического метода. Благодаря этому новые выразительные средства, обогащая кино, не лишали его своеобразия.

* С. М. Эйзенштейн, Единая (мысли об истории советской кинематографии).— Избранные статьи, 1956, стр. 77.

Мы говорили вначале о сопоставимости «Потемкина» и «Грозного».

В «Неравнодушной природе» их сопоставляет сам Эйзенштейн, этим он как бы сквозь свой опыт сопоставлял две эпохи советского кино.

Он берет две сцены, внутренне сходные по ситуации: Грозный у гроба Анастасии («Грозный») — траурная сцена у погибшего Вакулинчука («Потемкин»).

«И здесь и там есть сцена над трупом.

И здесь и там оплакивается жертва, погибшая в борьбе за идею.

И тут и там — траур.

И тут и там траур взрывается гневом.

И далее...

Там — убитый:

матрос.

Здесь — отравленная:

царица.

Там — коллектив, оплакивающий борца за общее дело.

Здесь — индивид, терзающийся над телом той, кто поддерживала его в борьбе» *.

Такое сравнение нужно Эйзенштейну, чтобы показать, как его последний фильм «растет по методу из того, что было сделано в «Потемкине» **.

Общность внутреннего драматического содержания сцен столь несхожих картин определяется ви́дением художника, отбором фактов.

Однако в данном случае нас интересует не сходство ситуаций — а именно принцип кинематографического выражения этих ситуаций.

В немом «Потемкине» сцену траура Эйзенштейн передает «типажной сюитой» — она составлена из отдельных крупных планов людей из толпы, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем. Сцена полифонична. Она расходится и собирается в лицах поющих слепцов и плачущих женщин, в лицах грустных, гневных или безразличных (чтобы подчеркнуть собой все оттенки печали других лиц) — лиц молодых и старых, рабочих и интеллигентов, женщин и мужчин, детей и взрослых. Единый драматический ток создается обнаженным, линейным монтажом, не перебиваемым внутрикадровым действием — ритмический акцент приходится на стык кадров.

В картине «Иван Грозный» аналогичная сцена построена на внутрикадровом действии. Основное драматическое содержание сцены нам передает игра актера, пользующегося не только пластикой, но и словом, при этом мы слышим реальное звучание мира, изображенного в кадре.

Кажется, что это совершенно другое искусство. Но в чем же тогда «Грозный» развивает «Потемкина»?

В том, что в кадре мы видим не только *игру* актера, исполняющего роль Грозного, но и то, как *изображен* актер — Грозный, то и другое становится в равной степени существенным.

Отказавшись от «типажного метода», кинематограф вовсе не отказался от «рационального зерна» «актера-натурщика», то есть актера не только играющего, но и являющегося предметом *изображения*.

Успех работы и с профессиональными актерами в кино в значительной степени зависит от выбора исполнителя, внешность которого совпадала бы

---

* Неравнодушная природа, стр. 339

** Там же.

с характером героя *. Эйзенштейн точно выбрал Черкасова, а потом точно снял его (режиссер говорил, что знает, в каких ракурсах Черкасов похож на Невского, в каких — на Грозного).

В упомянутой сцене состояние Грозного «играют» вместе с актером Н. Черкасовым режиссер и оператор А. Москвин.

Если в немой картине траур передавался в сюите лиц, то теперь траур передается в сюите лица Грозного.

«...Полифония терзания и горя здесь также играется «по голосам»,— пишет Эйзенштейн,— то стоном царя, то шепотом, то стуком креста, вместе с ним падающего к подножию подсвечника; то белым пятном его лица, наполовину пожираемого тенью; то головой, запрокинутой назад и вверх; то подымающимся из-за стенки долбленого гроба лиц[ом] с обезумевшими глазами и еле слышным шепотом: «Прав ли я?!»

Здесь, в этом случае, все многообразие «голосов» играется *одной и той же фигурой* одного и того же персонажа...» **.

Таким образом, в отличие от «Потемкина», акцент со стыка кадров переходит внутрь кадра — сцены, в пределах которой соблюдается монтажный принцип.

Характерно при этом, что два разных положения одного и того же героя даются вне переходов от одного положения к другому, то есть почти так же, как стала бы изображаться серия отдельных персонажей, которые выбирались режиссером не в последовательности их расположения в реальном пространстве, а по степени их выразительности, передающей единое нарастание чувства печали.

Здесь мы сделаем небольшое отступление. Тезис о том, что «эстетика Эйзенштейна отброшена», возник в статьях французских критиков, когда в сороковых годах возросла роль внутрикадрового изображения. Был вообще объявлен конец эпохи монтажа в кино. Теория звукозрительного монтажа Эйзенштейна, практически осуществленная в «Грозном», не только опровергает эту точку зрения, но и подтверждает, что Эйзенштейн принадлежит современному кино, так же как и кино двадцатых годов, и что между этими эпохами есть глубокая преемственность.

---

* Современная практика дает нам подтверждение этому на каждом шагу. Так, много говорят о ставшей уже традицией для Ю. Райзмана не брать вторично в свои картины актера, уже снимавшегося у него в главной роли. Такое «своеволие» режиссера — редкий случай, но его можно объяснить. Райзман, может быть, как никто, умеет точно выбрать актера и добиться в процессе работы с ним внутреннего и внешнего совпадения с образом. Эта слиянность нерасторжима, ибо «закреплена» изображением, режиссер сам начинает «верить» в это единство, и тогда уже он не может использовать тот же материал для нового образа — ему кажется, что повторения ему здесь не избежать.

Более характерный пример — история постановки «Баллады о солдате». Уже в процессе съемки Г. Чухрай заменил (мы знаем, чего это стоит в условиях производства) актера Стриженова, снимавшегося в роли Алеши Скворцова. Олег Стриженов талантливый актер и, возможно, на сцене сыграл бы эту роль успешно, но для экрана одного перевоплощения мало, нужны были совсем другие глаза, другое лицо, другой жизненный опыт, чтобы быть на экране юным, открытым миру Алешей Скворцовым. Студент ВГИКа В. Ивашов — как теперь известно под руководством режиссера отлично справился с этой задачей.

Значение не только игры, но и самой съемки игры актера подтверждает и опыт создания самого «Грозного». Актеры совершенно разных школ — Черкасов, Бирман, Бучма, Жаров, Названов, Кадочников, Кузнецов, Балашов — составили ансамбль не только потому, что имели одну стилевую задачу, но и потому, что их стилистически «уравнял» А. Москвин в своей изобразительной трактовке.

** Неравнодушная природа, стр. 339—340

Заблуждения в оценке творчества Эйзенштейна в одном случае связаны с незнанием «Грозного», в другом — непониманием его.

В рецензии на вторую серию «Ивана Грозного», помещенной в альманахе западногерманских критиков, Вальтер Мюллер-Брингманн пишет:

«Рука беспокойного знатока чувствуется в каждой сцене. Но Эйзенштейн «Потемкина» не имеет ничего общего с этой картинной галереей» *.

Словно предусмотрев такого рода критику, Эйзенштейн писал об отношении звукозрительного кино к кино немому:

«...Только очень близорукому наблюдателю может почудиться в этом отказ от достигнутого культурой «явного монтажа» и «осязаемого контрапункта», а самый метод — показаться возвратом в лоно домонтажного кинематографа.

Это отчетливый шаг вперед по линии развития монтажной эстетики, и если кто-либо не умеет отличить обыкновенного регресса от того пресловутого «как бы возврата», в формах которого, обычно развиваясь, двигаются явления к новым стадиям развития, то, ей-богу, вина здесь в незадачливости «наблюдателей», а вовсе не в самих «картинах»! **

Полифонизм сопоставленных выше сцен как раз открывает смысл поступательного движения немого кино через звуковое к кино современному. Процесс развития состоял в том, что *скрытая музыка* перерастала в *настоящую музыку*, потом в звукозрительном контрапункте она снова сливается с изображением — и так, что кажется, будто музыка, пронизывая ткань изображения, как бы снова вливается в пластическую среду, из которой она прежде нам слышалась.

Как видим, полифонизм вырастает из самой сути контрапункта звукозрительного кинематографа. В картинах режиссеров прозаического склада полифонизм скрыт, не обнажен. У Эйзенштейна, тяготеющего к поэтическому кино, полифонизм открыт; стремясь к единству, он не глушит, не «смазывает» отдельные «голоса», которых с приходом звука, слова и цвета стало еще больше (вот, кстати, почему ткань «Грозного» плотнее юной, казалось бы, легче просматриваемой структуры «Потемкина»).

Как и в «Потемкине», строй отдельной сцены в «Грозном» вторит строю картины в целом.

Эйзенштейн с удовлетворением встретил понимание его намерений, которое проявил С. Юткевич в своей рецензии на только что вышедшую тогда первую серию «Грозного»,— напомним, что именно С. Юткевич был главным оппонентом Эйзенштейна в остром споре представителей прозаического и поэтического кинематографа на упомянутом нами выше Всесоюзном кинематографическом совещании в 1935 году. Теперь Сергей Юткевич пишет:

«...Фильм Эйзенштейна вновь возвращает нас к пониманию кинематографа как искусства сильного зрительного воздействия. Пожалуй, здесь я применил бы не только живописный, но и музыкальный термин,— я бы назвал «Ивана Грозного» фильмом симфоническим.

Эйзенштейн не копирует картинную галерею, не превращает киноленту в набор диапозитивов. Всю свою огромную культуру кинематографической выразительности он ставит на службу своей теме и, как ни в одной из своих картин, достигает единства различных средств выражения, доступных киноискусству.

---

* Jahrbuch II der Filmkritik, Verlaglechte, 1961, S. 141.

** Неравнодушная природа, стр. 333.

Это не только блестящий поединок реплик и взглядов, но и страстная борьба звука и тишины, света и тьмы. Блик и тень, цвет и фактура — все воздействует на ум и чувства» *.

Эйзенштейн не считал, что полифонизм сам по себе — цель искусства.

Ему не нравились некоторые «тягучие» сцены в начале «Грозного» за их «пластический солипсизм», то есть за самоигральность. Они противостояли методу картины в целом, полифонизм которой стремился выразить сложность и многообразие мира. Жанр трагедии потому и понадобился Эйзенштейну, чтобы «синхронизировать» жизнь героя и движение истории, познать смысл борений эпохи.

Историческая концепция «Грозного» противоречива. Одним казалось, что «Грозный» чуть ли не оправдание культа личности. Другим, позже, что «Грозный» косвенно выступал против репрессий периода культа личности, отчего вторая серия при жизни Сталина и не вышла на экран.

Фильм еще ждет своего глубокого эстетического анализа; разумеется, объективной оценки здесь можно достичь, вооружившись марксистским пониманием исторической эпохи Грозного — сегодня эта проблема вновь дискутируется нашими историками.

Художественному методу Эйзенштейна свойственна тенденция, заложенная в самой специфике кино,— единство многообразия выразительных средств. Полифонизм, контрапункт, фуга — вот к чему он стремится.

К фуге он обращается неоднократно. Он слышит ее не только в музыке Баха, но и видит в офортах Пиранези, он помогает нам увидеть и услышать ее принципы в структуре «Грозного». Эйзенштейн постоянно думал о фуге, и в этом убеждаешься, читая его труды. Три любимых слова Эйзенштейна повторяются в томе десятки, может быть, сотни раз — «раздвой», «вторить», «бег». Латинская «фуга» и есть наш «бег» («fuga, fugere» дословно: бегство, убегать, спасаться от преследования).

Действительно, разве в драматургии «Грозного» тема героя не *бежит, раздваиваясь* в образах его сподвижников и его противников, разве не *вторят* ей каждая сцена, каждая клеточка, когда проносят через себя тему и когда вновь собирают ее в трагическом характере героя.

Вспоминая истоки своего пристрастия к фуге, Эйзенштейн обращается к самой жизни, в драматическом ходе которой он впервые услышал полифоническое звучание. Он вспоминает, в частности, эпизод первой мировой войны, когда в составе школы прапорщиков он принимал участие в наведении через Неву понтонного моста. Задание было срочным, и действия были рассчитаны по минутам. И вот из суеты массы людей, хаоса — как это казалось со стороны — вырастает мост, пересекающий реку.

В этом взаимодействии пространства и времени Эйзенштейн «прочитывает» такую картину: «Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся —

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и созидания» **.

---

* С. Юткевич. Далекое и близкое.— «Советское искусство», 1945, 6 февраля.

** Неравнодушная природа, стр. 325.

Вероятно, так вслушивался в «музыку революции» Блок.

Эйзенштейн жил и творил между двумя мировыми войнами — «коллективными действиями» огромного трагического масштаба.

Он видел, как Октябрьский переворот — он это потом показал в фильме «Октябрь» — сдвинул историю: заслонилось многое из того, что раньше считалось важным. На авансцену выступили другие величины — народы и классы, миллионы и миллионы людей, связанных между собой.

Началось реальное осуществление «всечеловеческих чаяний о Единстве и Гармонии».

В киноискусстве утверждался социалистический реализм именно потому, считает Эйзенштейн, что в основе этого метода лежит современная «жизненно-охватывающая концепция» — марксизм *.

С «порога Октября,— пишет он,— ...только и могло начать существовать реалистическое искусство — искусство социалистического реализма» **.

Речь, разумеется, идет о новом этапе, а не об игнорировании досоциалистического реализма. Эйзенштейн был знатоком мировой культуры, он изучал ее активно и критически перерабатывал в интересах социалистического киноискусства.

В пределах самого киноискусства это особенно видно на примере отношения Эйзенштейна к Гриффиту, мировое значение которого он показал в статье «Диккенс, Гриффит и мы». В проблеме *Гриффит* и *мы* вскрыта диалектика взаимоотношений социалистического реализма и реализма критического. Тот, кто внимательно смотрел «Нетерпимость», поставленную Гриффитом в 1916 году, не сможет не заметить влияния этой картины на раннего Эйзенштейна, а также Пудовкина — мы имеем в виду композицию массовых сцен, а также применение параллельного монтажа. Но именно как раз в том, в чем был силен Гриффит, и вскрываются противоречия его метода. «Для него,— говорил Эйзенштейн на занятиях со студентами,— существует только сюжетный переплет действия, он не разглядел того, что в параллельности подачи действия имеются большие возможности... Обратите внимание на массовые сцены. Вы увидите, что пластического развития темы у него нет и массовые сцены весьма хаотичны» ***

Эйзенштейн, вскрывая суть и источник слабости, неорганичности параллельного монтажа Гриффита, указывает на дуализм мышления:

«...Предел горизонта социального видения Гриффита — это деление общества на богатых и бедных.

Буржуазная этика, мораль и социология учат, что это две имманентные категории, чуть ли не господом богом установленные... При этом делается все для того, чтобы скрыть истинное положение вещей, что «бедные» и «богатые» вовсе не *два независимых* безотносительно *параллельных явления*, но что они две *стороны одного и того же явления* — общества, построенного на эксплуатации...» ****.

Между концепцией монтажа у Гриффита и концепцией монтажа в советской кинематографии Эйзенштейн видит принципиальное различие.

---

* Из неопубликованных материалов к исследованию С. М. Эйзенштейна «Пафос». ЦГАЛИ, фонд № 1923, оп. № 2.

** О стереокино, стр. 454.

*** Цит. по кн.: В. Нижний, На уроках Эйзенштейна, М., «Искусство», 1958, стр. 103—104.

**** С. Эйзенштейн, Диккенс, Гриффит и мы.— Избранные статьи, 1956, стр. 188

Единое явление, рассмотренное в своих противоречиях,— таков принцип Эйзенштейна: «Не последовательное чередование механически врезаемых друг в друга или сплетаемых друг с другом антагонистических тем, но прежде всего единство, которое в игре внутренних противоречий, через смену игры напряжений чертит свое органическое биение» *.

Источник несводимости параллельного монтажа Гриффита — хаотичность массовых сцен.

На одесской лестнице «Потемкина» мы тоже видели «хаотичную толпу», но нам показали мучительное превращение ее из пушечного мяса истории в творца истории.

К проблеме «раздвоя» в истории и эстетике Эйзенштейн возвращается неоднократно, выходя далеко за круг кинематографических примеров. Анализируя творчество Пикассо, он пытается постичь причины, почему в картинах художника все «выведено из равновесия», но не сведено в новое единство.

«...Мы здесь имеем перед собой такой же образец *трагического пафоса*,— пишет Эйзенштейн,— внутренней раздвоенности, которая в разные периоды истории пронизывает темпераменты великих творцов, обреченных жить в социальных условиях и эпохах, не допускающих единства и гармонии. Может быть, неожиданно ставить в один ряд с великолепным жизнеутверждающим темпераментом Пикассо... фигуры Микеланджело, Вагнера, Виктора Гюго. Но в основе здесь кроется такое же внутреннее противоречие» **.

Эйзенштейн прослеживает, как это внутреннее противоречие, этот раздвой определяет распад реализма в буржуазном искусстве. Суть этого раздвоя — в дроблении бытия на мысль и поступки, в полном расхождении «стихии Действительности» и «стихии Вымысла».

Сегодня это подтверждает масса примеров.

Мы видим, как в одном случае появляются фильмы «внутреннего реализма», в них герой ограничивается внутренней духовной жизнью, так или иначе изолированной от жизни общества. Мотивы поступков человека оказываются в сфере подсознания и необъяснимых смутных влечений. Как бы талантлив здесь художник ни был, он неизбежно оказывается в цепких лапах экзистенциалистской философии.

Подобные «философские доктрины,— пишет Эйзенштейн,— ограничиваются тем, что являются не более чем образно расписанными отражениями примитивнейших природных функций — вроде учения об «élan vital» Бергсона — во все определяющей своей иррациональной направляемой текучести гримирующего под философскую систему флюидные черты организмов и протоплазмы, или учение «экзистенциалистов», возводящих в догму и философски образную систему — систему простейших физиологических отправлений низших животных и человека» ***.

Эйзенштейн пишет и о противоположной тенденции, которая сегодня выступает под лозунгом так называемого «прямого кино». Оно приковывает внимание к внешней среде, но подает ее фактографично, так что в потоке застигнутых врасплох фактов сам человек остается всего лишь элементом действия.

* С. Эйзенштейн, Диккенс, Гриффит и мы.— Избранные статьи, 1956, стр. 189.

** Неравнодушная природа, стр. 402.

*** Из неопубликованных материалов к исследованию С. М. Эйзенштейна «Пафос». ЦГАЛИ, фонд № 1923, оп. № 2.

Вот тут и возникает по требованию действительности социалистический реализм, который не дает декадентству «сожрать», как говорил Томас Манн, выразительные средства искусства. Выйдя из недр «старого реализма», социалистический реализм в свою очередь выводит его из кризиса. Он обновляет его, завершает его титаническую многовековую работу по сведению стихии Мечты и стихии Реальности.

Эйзенштейн показал неизбежность социалистического реализма, его историческую необходимость.

Вместе с тем он показал и другое: метод появился не «готовым», искусство его выстрадало, как история выстрадала социализм.

Эйзенштейн был одним из творцов этого метода в киноискусстве, и здесь открывается закономерность движения художника, движения сложного и противоречивого, как развитие самой действительности, во взаимодействии с которой он создавал свои картины.

Советское кино двигалось слишком быстро, и кажется, что каждая новая картина Эйзенштейна спорила с его предыдущей. Однако между ними была внутренняя связь. В картинах и недостигших гармонии просвечивало совершенство будущих шедевров. Разве энергия «Потемкина» не накапливалась в «Стачке»? А «Старое и новое» было не только дерзкой попыткой создания эпоса о современной жизни и не только поводом для открытий новых принципов патетической композиции — картина развивала опыт «Потемкина» на пути к «Грозному», опыт охвата жизненных явлений в их сложном диалектическом единстве.

Так было и в области теории. Отсеяв заблуждения юношеской статьи «Монтаж аттракционов» (1923), жизнь сохранила ее зерно (мысль об эстетической соизмеримости выразительных средств), вызревшее впоследствии в основную концепцию «Неравнодушной природы» (1945). Теории Эйзенштейна, возникавшие на промежуточных этапах, были подходами с разных сторон к одной и той же проблеме — сделать искусство средством одновременно чувственного и логического познания мира. Здесь — венец его исканий, его пути, на котором он имел блистательные успехи, а также горькие разочарования, сокращавшие ему жизнь.

Чтобы познать этот путь, нужно видеть правду — как художник шел, как сбивался, как искал и находил. Он был великим и в победах и в поражениях — они были по отношению друг к другу моментами развития Эйзенштейна — художника и человека.

Труды Эйзенштейна поразительно актуальны. Он был прозорлив, его рассуждения об искусстве сохранят не только исторический интерес — они еще долго будут советчиками в решении вопросов живой кинематографической практики.

Советское кино находится в пути, в ожидании больших свершений, и ее новым мастерам как завещание звучат слова Эйзенштейна:

«Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни» *.

* Неравнодушная природа, стр. 331.

Теорети-ческие иссле-дования

1945-1948

БЕДНЫЙ САЛЬЕРИ

(Вместо посвящения)

...Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

(*Пушкин, «Моцарт и Сальери»*)

Я долго думал, кому посвятить первую свою книгу.

Для любимых девушек она слишком деловая. Ученики будут по ней учиться и без этого. Друзья меня поддержат и так. Враги все равно нападут.

Рабочему классу и так посвящено все, что я делаю.

Ушедшим поколениям она не нужна. Поколения, идущие на смену, уйдут дальше...

И остался один человек, памяти которого я хотел бы посвятить эту работу,— Сальери.

Бедный пушкинский Сальери.

Музыку он разъял, как труп...

И в этом было самое страшное.

Как труп.

Остановившаяся, остановленная, без движения и без жизни.

И все потому, что еще не было... кинематографа, что не было того единственного искусства, которое дает возможность: не убивая его жизни, не умерщвляя его звучания, не обрекая его на застывшую неподвижность трупа, но в условиях динамики и моцартовской жизнерадостности — подслушивать и изучать не только его алгебру и геометрию, но и интегралы и дифференциалы, без которых на стадии кинематографа искусству уже не обойтись.

Это первое, почему я не боюсь посвятить свою книгу памяти Сальери.

Второе в том, что, сколько бы мне ни подливали язвительного яда,— когда я сам творю, я далеко-далеко, ко всем чертям

отбрасываю «костыли» закономерностей, как их называл Лессинг[1], помню слова Гёте «grau ist die Theorie»[2] и с головой ныряю в творческую непосредственность.

При этом я ни на минуту не теряю ощущения громадной важности того, что вне минут творческого опьянения нам всем, и мне в первую очередь, нужны всё уточняющиеся точные данные о том, что мы делаем. Без этого ни развития нашего искусства, ни воспитания молодежи быть не может.

Но, повторяю, нигде и никогда предвзятая алгебра мне не мешала. Всюду и всегда она вытекала из опыта готового произведения.

А потому — посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта.

Неравнодушная природа

I. О СТРОЕНИИ ВЕЩЕЙ

Допустим, что на экране надлежит представить грусть.

Грусти «вообще» не бывает. Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо; она имеет потребителей, когда грусть представлена так, что грустит и зритель.

Последнее отнюдь не всегда обязательно при изображении грусти: грусть врага после того, как он потерпел поражение, вызывает радость у зрителя, солидарного с победителем.

Соображения эти детски очевидны, но в них заложены самые сложные проблемы построения произведений искусства, ибо они задевают самое животрепещущее в нашем деле: *проблему изображения и отношения к изображаемому.*

Композиция является одним из наиболее действенных средств выражения этого отношения. Хотя это отношение достигается не только композицией и не только оно является задачей композиции.

В данной статье я займусь частным вопросом о том, как воплощение этого отношения достигается именно узко композиционным путем. Отношение к изображаемому воплотится через то, как это изображаемое представлено. И сразу же возникает вопрос о методах и средствах, которыми приходится обрабатывать изображение для того, чтобы одновременно со своим *что* оно показывало бы, *как* к нему относится автор и как автор желает, чтобы зрители воспринимали, ощущали и чувствовали то, что он изображает.

Проследим это явление под углом зрения композиции, то есть рассмотрим случай, когда задаче воплощения авторского

отношения служит в первую очередь композиция, понимаемая здесь как закон построения изображаемого. Это весьма важно для нас, ибо о роли композиции в кино написано очень мало, а о чертах композиции, которые я здесь имею в виду, в литературе вообще не упоминалось.

Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать. Это наиболее простой случай, и с композиционной проблемой в таком ее виде более или менее справляются. Это построение простейшего типа: «грустная грусть», «веселое веселье», «марширующий марш» и т. д. Другими словами: грустит герой, и с ним в унисон грустят природа, освещение, иногда композиция кадра, изредка ритм монтажа, а чаще всего подклеенная к нему грустная музыка. То же самое происходит, когда мы имеем дело с «веселым весельем» и т. д.

Уже в этих простейших случаях совершенно отчетливо видно, чем питается композиция и откуда она берет свой опыт и материал: *композиция берет структурные элементы изображаемого явления* и из них создает *закономерность построения вещи.*

При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры *эмоционального поведения человека*, связанного с *переживанием содержания* того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно *глубоко человечна:* будет ли это *«прыгающий»* ритм структуры веселых эпизодов, «монотонная затянутость» монтажа грустной сцены или «сверкающее радостью» световое разрешение кадра.

Дидро выводит композиционные *принципы* вокальной, а далее и инструментальной музыки из основ интонации живой эмоциональной человеческой речи (одновременно и из звуковых явлений воспринимаемой им окружающей природы) [1].

А Бах — мастер наиболее сложных композиционных ходов в музыке — утверждает подобный же *человеческий подход* к основам композиции, как непосредственную педагогическую предпосылку.

«...По сведениям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосое инструментальное сочинение как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них «говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее не дойдет очередь...» (Э. К. Р о з е н о в, И.-С. Бах и его род, [М., 1911, стр. 72]).

Совершенно так же на базе взаимной игры человеческих эмоций, на базе человеческого переживания строит и кинематография свои структурные ходы и сложнейшие композиционные построения.

Возьмем для примера одну из наиболее удачных сцен «Александра Невского» — эпизод наступления немецкой «свиньи» на русское ополчение в начале Ледового побоища.

Эпизод этот выслушан во всех оттенках переживания нарастающего ужаса, когда перед надвигающейся опасностью сжимается сердце и перехватывает дыхание.

Структура «скока свиньи» в «Александре Невском» точно «списана» с вариаций внутри процесса этого переживания.

Это они продиктовали ритмы нарастания, цезуры, убыстрения и замедления хода.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм скока копыт:

изобразительно — это *скок* скачущих рыцарей,

композиционно — это *стук* до предела взволнованного сердца.

В удаче произведения оба они — изображение и композиционный строй — *здесь* слиты в неразрывном единстве грозного образа — начало боя не на живот, а на смерть.

И событие, развернутое на экране «по графику» протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения.

В этом секрет подлинно эмоционального воздействия истинной композиции. Используя как свой исток *строй человеческой эмоции, она безошибочно к эмоции и апеллирует*, безошибочно вызывает комплекс тех чувств, которые ее зарождали.

По всем видам искусства — и в киноискусстве более, чем где бы то ни было,— именно этим путем и в первую очередь достигается то, о чем писал Лев Толстой применительно к музыке:

«Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку...» (Л. Н. Толстой, Крейцерова соната, XXIII).

Таков — от простейших случаев к сложнейшим — *один* из возможных *типов* построения вещей.

Но есть и другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье» у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти».

Как же тут быть?

Ведь очевидно, что закон построения вещи в таких случаях уже не может питаться *исключительно* элементами, *непосредственно* вытекающими из естественных и привычных эмоций, состояний и ощущений человека, сопутствующих данному явлению.

Однако закон композиции и в данном случае остается тем же.

Но поле для поисков *исходной схемы* строя композиции будет лежать не столько в эмоции, сопутствующей *изображаемому*, сколько в первую очередь в эмоции *отношения к изображенному*.

Но это случай скорее редкий и уже никак не общеобязательный. Обычно же в таких случаях возникает очень любопытная и часто неожиданная картина передачи явления строем, вовсе не привычным для него в «нормальных» условиях. Такими примерами в любых оттенках изобилует литература.

Здесь этот метод проступает уже и в таких первичных элементах композиционной обработки, как образный строй, решенный хотя бы через систему сравнений.

И со страниц литературы к нам тянутся образцы совершенно неожиданных композиционных структур, в которых представлены совершенно «в себе» привычные для нас явления. При этом эти структуры определяются, питаются и вызываются к жизни отнюдь не формалистическими загибами или поисками экстравагантного.

Примеры, которые я имею в виду, относятся к реалистической классике, и классические они потому, что как раз этими средствами в них с определенной четкостью воплотилось предельно четкое *суждение* о явлении, предельно четкое *отношение* к явлению.

Сколько раз мы встречаем в литературе описание «адюльтера»! Каким разнообразием ситуаций, положений и образных сравнений ни украшены они — вряд ли есть более впечатляющие картины, чем те, где «преступные объятия любовников» образно приравнены к... убийству.

«...Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения; а в жизни теперь, кроме его, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценой стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.

И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его руку и не шевелилась. Да, эти поцелуи — то, что куплено этим стыдом. Да, и эта одна рука, которая будет всегда моею,— рука моего сообщника...».

В этом отрывке из «Анны Карениной» (часть вторая, глава XI) в образном строе своих сравнений вся сцена с великолепной жестокостью целиком разрешена из самых глубин авторского отношения к явлению, а не из чувств и эмоций ее участни-

ков (как, например, эту же тему в бесчисленных вариациях решает Золя на протяжении всей серии «Ругон-Маккаров»).

Толстой поставил эпиграфом к роману: «Мне отмщение, и аз воздам».

М. Сухотин в письме к Вересаеву[2] от 23 мая 1907 года цитирует слова Толстого о смысле этого эпиграфа, волновавшего Вересаева:

«...Я должен повторить, что я выбрал этот эпиграф... чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от бога и что испытала на себе и Анна Каренина...» (В. Вересаев, Воспоминания[3]).

Во второй части романа, откуда взят отрывок, в задачи Толстого входило пока что показать «то дурное, что совершает человек».

Темперамент писателя заставляет ощущать его в формах высшей стадии дурного — в преступлении.

Темперамент моралиста заставляет расценивать это дурное высшей мерой преступления против личности — убийством.

Наконец, темперамент художника заставляет эту оценку поступков действующих лиц проступать с помощью всех доступных ему средств выразительности.

Преступление — убийство, став *основным выразителем отношения автора* к явлению, становится одновременно *определителем всех основных элементов композиционной разработки сцены.*

Оно диктует образы и сравнения: «...то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь...» и т. д.

Оно же диктует и образы поступков действующих лиц, предписывая выполнение действий, свойственных любви, в формах, свойственных убийству.

«И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» и т. д.

Это совершенно точные «ремарки», определяющие оттенок поведения, выбранный из тысячи возможных именно потому, что только он именно в таком виде до конца соответствует отношению автора к самому явлению.

Идея дурного, композиционно выражаемая через образ преступления — убийства, которым разрешена приведенная сцена, встречается у Толстого не только здесь. Образ этот люб и близок ему.

Не только «адюльтер», но и «свиная связь» в условиях внутри брачных отношений строится на том же композиционно образном строе.

В «Крейцеровой сонате» мы встречаемся с совершенно тем же. Два отрывка из рассказа Позднышева дают яркое об этом

представление. Второй из них (о детях) расширяет рамки примера, создавая еще большие неожиданности внешних композиционных построений, целиком, однако, вытекающих из внутреннего отношения к теме.

«...Я удивлялся, откуда бралось наше озлобление друг к другу, а дело было совершенно ясно: озлобление это было не что иное, как протест человеческой природы против животного, которое подавляло ее.

Я удивлялся нашей ненависти друг к другу. А ведь это и не могло быть иначе. Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления — и за подстрекательство, и за участие в преступлении. Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша *свиная* связь продолжалась? — Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! Думают, что я убил ее тогда, ножом, 5 октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше...» (Л. Н. Толстой, Крейцерова соната, XIII).

«...Присутствие детей не только не улучшало нашей жизни, но отравляло ее. Кроме того, дети — это был для нас новый повод к раздору. С тех пор как были дети и чем больше они росли, тем чаще именно сами дети были и средством и предметом раздора... но дети были орудием борьбы; мы как будто дрались друг с другом — детьми. У каждого из нас был свой любимый ребенок — орудие драки. Я дрался больше Васей, старшим, а она Лизой... Они страшно страдали от этого, бедняжки, но нам, в нашей постоянной войне, не до того было, чтобы думать о них» (Л. Н. Толстой, Крейцерова соната, XVI).

Как видим, какой бы пример мы ни взяли, метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определителем остается в первую очередь *отношение автора*. Во всех случаях прообразом для композиции остается *деяние* человека и *строй* человеческих деяний.

Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует *структуру* и характеристику, по которой развернуто само *изображение*. Изображение, ничего не теряя в своей реальности, выходит отсюда неизмеримо обогащенным осмысленностью и эмоциональностью.

Можно привести еще один пример. Он любопытен тем, что в нем в обрисовке двух действующих лиц изображения не только отделены от привычно и трафаретно свойственного им строя и черт, но средствами построения сознательно произведен... *обмен структур* между собой!

Персонажи эти — германский офицер и французская проститутка.

Строй образа «благородного офицера» отведен проститутке. Строй же образа проститутки в наиболее непривлекательном ее решении служит скелетом обрисовки германского офицера.

Это своеобразное «шассе-круазе» * проделано Мопассаном во всем нам хорошо известной «Мадемуазель Фифи».

Строй образа француженки соткан из всех черт благородства, связанных с буржуазным представлением об офицере.

И совершенно так же последовательно, тем же приемом раскрыт германский офицер в своем *существе — в своей проститутской натуре.*

Из этой «натуры» Мопассан взял лишь одну черту — разрушительность ее для «моральных устоев» буржуазного общества. Это интересно тем, что в этом аспекте Мопассан взял подобную схему как готовое, известное и свежее в памяти. Его германский офицер скроен по образцу, построенному Золя.

Офицер с кличкой «Мадемуазель Фифи» — это, конечно, Нана.

Нана не в целом, а Нана в той части романа, где Золя возводит этот образ в великую разрушающую силу для добропорядочных семей и одновременно описывает разрушительные капризы Нана, когда она разбивает фамильный фарфор, подносимый ей ее поклонниками. Обобщенное представление о гибельности куртизанки для семей и общества в этой сцене «материализовано» еще и в частном эпизоде с бонбоньеркой саксонского фарфора и грудой других ценных подарков, служащих как бы символом «высшего общества», издевательски разбиваемого капризами Нана.

Строй поведения офицера совершенно идентичен строю поведения Нана в этой сцене. Имя «Нана» и прозвище «Фифи» подчеркивают эту несомненную связь. Этому нисколько не противоречит то обстоятельство, что французские уменьшительные имена вообще обычно строятся на этом приеме сдваивания характерного слога: Эрнест — «Ненесс», Жозефина — «Фифина», Робер — «Бебер». Скорее это только подтверждает наше предположение **.

А в новелле в целом мы имеем прекрасный образец того, как обычное бытовое изображение композиционно переосмысливается в нужном направлении, будучи определено соответствующим структурным костяком.

---

* — Танцевальная фигура с переменой мест кавалера и дамы.

** Интересно отметить, что Мопассан, как бы для отвода глаз и нарушения подобной ассоциации, «мотивирует» прозвище «Фифи» тем, что носитель его — маркиз Вильгельм фон Эйрик (офицер) — имел обыкновение выражать свое презрение ко всему окружающему возгласом: «Fi donc!» («Фи, какая гадость!»). Однако это дела не меняет, а скорее только подчеркивает все ту же ассоциацию. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Здесь мы имели дело со случаями, достаточно наглядными, очевидными и легко прочитываемыми. Однако те же принципы лежат в самых глубинных элементах композиционного строя, в тех глубинах, куда забирается лишь скальпель очень педантичного и углубленного анализа.

И всюду и везде оказывается основой та же самая *человечность, человеческая психология, питающая сложнейшие композиционные элементы формы совершенно так же, как она питает и определяет собой содержание произведения.*

Мне хочется проиллюстрировать эти положения на двух весьма сложных и, казалось бы, формально вовсе отвлеченных примерах, касающихся композиции «Броненосца «Потемкин».

Для темы о строении вещей и композиции в широком смысле слова они будут служить примерами и подтверждением сказанного выше. Под углом зрения «Потемкина» они могут служить исследовательским материалом по самому фильму.

* * *

Когда говорят о «Потемкине», обычно отмечают две его черты. Органическую стройность его композиции в целом. И пафос фильма.

ОРГАНИЧНОСТЬ И ПАФОС

Возьмем эти две наиболее броские черты «Броненосца» и постараемся раскрыть, какими средствами они достигнуты, прежде всего в области композиции. Первую черту мы рассмотрим на композиции всего фильма в целом. Вторую — на эпизоде «Одесской лестницы», где пафос достигает наибольшего драматического напряжения. Далее обобщим это и на весь фильм.

Разбор наш будет касаться того, как органичность и пафос темы разрешались средствами именно композиции. Совершенно так же можно было бы разобрать, как эти же элементы решались по отдельным другим статьям, как, например: в игре артистов, в трактовке сюжета, в светоцветовой гамме съемок, в работе с пейзажами, в работе с массовкой и т. д.

То есть мы будем иметь здесь дело с одной узкой, частичной проблемой *строя вещи*, никак не претендующей на доскональный анализ всех сторон фильма.

Однако именно в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же принципы будут питать любую область, проступая в каждой

из них своими собственными качественными отличиями. И только в этом случае можно будет говорить об органичности произведения, ибо организм мы здесь понимаем так, как его определяет Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть, *разумеется, высшее единство...»* *

Эти соображения сразу вводят нас в первую тему нашего разбора — в вопрос «органичности» строя «Потемкина».

Попробуем подойти к этому вопросу, исходя из поставленной в начале предпосылки. Органичность произведения, как и ощущение органичности, получаемое от произведения, должна возникнуть в том случае, если закон построения этого произведения будет отвечать *законам строя органических явлений природы.*

Совершенно очевидно, что здесь идет речь об ощущении композиционной органичности целого. Против этого ощущения не могут устоять даже зрители, по классовой своей принадлежности резко отрицательно настроенные к сюжету и теме произведения, то есть те зрители, для которых никак не «органичны» ни тема, ни сюжет. Так именно и было с «Потемкиным» в буржуазных аудиториях. Однако уточним понятие органичности строя произведения в том смысле, в каком мы его здесь понимаем.

Я бы сказал, что бывает органичность двух родов.

Первая — характерная для всякого вообще произведения, обладающего цельностью и внутренней закономерностью.

В этом случае органичность определяется тем, что произведением в целом управляет определенный закон строения и все отдельные его части соподчинены этой же закономерности.

Такую органичность я назвал бы по типу определений немецких эстетиков — органичностью общего порядка. Совершенно очевидно, что уже в данном случае в этом принципе мы имеем сколок с принципа, по которому строятся явления природы и о которых говорил В. И. Ленин: «...отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное...» (Соч[инения], т. XIII, стр. 302—303).

Но самый *закон*, по которому эти явления природы строятся, в этом первом случае еще отнюдь не обязательно совпадает с той закономерностью, по которой построено то или иное произведение искусства.

Органичность произведений второго рода имеет место тогда, когда присутствует не только самый *принцип органичности*, но также и *сама закономерность*, согласно которой строятся явления природы. Это можно было бы назвать органичностью *частного* или исключительного порядка. Именно она нас особенно интересует.

* Ф. Энгельс, Диалектика природы, изд. 5, Соцэкгиз, М.— Л., 1931, стр. 151.

Здесь мы имеем перед собой случай, когда произведение искусства — *искусственное произведение* — построено по тем же законам, по которым построены явления *неискусственные* — «органические», явления природы.

И в этом случае не только правдив реалистический сюжет, но и формы его композиционного воплощения правдиво и полно отражают закономерности, свойственные действительности.

Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы. Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас, и секрет состоит в том, что в этом случае и

нами и произведением управляет *одна и та же закономерность*. Природу этой закономерности мы и рассмотрим на обоих наших примерах, которые разбирают, казалось бы, два разных и самостоятельных вопроса и которые, однако, в конце концов друг с другом встретятся.

Первый пример посвящен разбору этой закономерности в условиях неподвижности, второй — рассмотрит ее в динамике.

Отсюда — в первом примере будет говориться о членениях и *пропорциях* строя вещи. Во втором — о *ходе* строения вещи.

* * *

Итак, разрешение первого вопроса об органичности строя «Потемкина» должно начаться с расшифровки того, подчинен ли этот строй первому условию — *органичности общего порядка.*

«Потемкин» выглядит как хроника событий, а действует как драма.

Секрет этого в том, что хроникальная поступь событий приурочена в нем к строгой трагедийной композиции. При этом к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — к пятиактной трагедии.

События, взятые почти как голые факты, разбиты на пять трагедийных актов, причем факты выбраны и подобраны в своей последовательности так, что отвечают требованиям, которые ставит классическая трагедия к третьему акту в отличие от второго, к пятому в отличие от первого и т. д. и т. д.

Выгодность и закономерность выбора именно пятиактного строения для трагедии, конечно, сами по себе тоже не случай-

ность, а результат длительного естественного отбора, но в это мы здесь вдаваться не будем. Достаточно того, что за основу первичного членения нашей драмы был взят именно этот веками проверенный строй. Он подчеркнут даже тем, что каждый «акт» самостоятельно озаглавлен.

Напомним вкратце эти пять актов.

Часть I — «Люди и черви».

Экспозиция действия. Обстановка на броненосце.

Червивое мясо. Брожение среди матросов.

Часть II — «Драма на Тендре» [4].

«Все наверх!» Отказ есть червивый суп. Сцена с брезентом. «Братья!» Отказ стрелять. Восстание. Расправа с офицерами.

Часть III — «Мертвый взывает».

Туманы. Труп Вакулинчука в одесском порту.

Плач над трупом. Митинг возмущения. Подъем красного флага.

Часть IV — «Одесская лестница».

Братание берега с броненосцем. Ялики с провизией. Расстрел на одесской лестнице. Выстрел с броненосца по «штабу генералов».

Часть V — «Встреча с эскадрой».

Ночь ожидания. Встреча с эскадрой. Машина. «Братья!» Отказ эскадры стрелять. Броненосец победно проходит сквозь эскадру.

По действию своему эпизоды каждой части драмы совершенно различны, но их пронизывает и как бы цементирует двойной повтор.

В «Драме на Тендре» маленькая группа восставших моряков — малая частица броненосца — кричит «Братья!» навстречу дулам винтовок карательного отряда, направленных на них. И дула опускаются. Весь организм броненосца с ними.

Во «Встрече с эскадрой» — восставший броненосец в целом — малая частица флота — бросает тот же возглас «Братья!» навстречу направленным на него жерлам орудий адмиральской эскадры. И жерла опускаются: весь организм флота с ними.

От клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом; от клеточки организма флота — броненосца — к организму флота в целом — таким путем в теме летит революционное чувство братства. И ему вторит строй вещи, имеющий темой — братство и революцию.

Через головы командиров броненосца, через головы царских адмиралов флота, наконец, через головы цензоров буржуазных стран мчит фильм в целом свое братское «ура», так же как внутри картины чувство братства летит с восставшего броненосца через море на берег.

Органичность фильма, зарождающаяся в ячейке внутри

фильма, не только идет, ширясь сквозь фильм в целом, но выходит в судьбе самой картины далеко за ее пределы.

Тематически и эмоционально этого, может быть, уже было бы достаточно, чтобы говорить об органичности, но мы желаем быть формально строже.

Вглядимся пристально в строй вещи.

Пять ее актов, связанные с общей линией темы революционного братства, в остальном между собой по внешности мало чем схожи. Но в одном отношении они абсолютно *одинаковы:* каждая часть отчетливо распадается на две почти равные половины. Особенно отчетливо это видно, начиная со второго акта.

Сцена с брезентом — бунт.

Траур по Вакулинчуку — гневный митинг.

Лирическое братание — расстрел.

Тревожное ожидание эскадры — триумф.

Мало того, в точках «перелома» каждой части каждый раз имеется как бы остановка — своего рода «цезура».

В одном случае — это несколько планов сжимающихся кулаков, через которые тема траура об убитом перескакивает в тему ярости (III часть).

То это надпись «ВДРУГ», обрывающая сцену братания, чтобы перебросить ее в сцену расстрела (IV часть).

Неподвижные дула винтовок там (II часть). Зияющие жерла орудий здесь (V часть). И возглас «Братья», опрокидывающий мертвую паузу ожидания во взрыв братских чувств — и тут и там.

И еще примечательно то, что перелом внутри каждой части — не просто перелом в *иное* настроение, в *иной* ритм, в *иное* событие, но каждый раз переход в *резко противоположное.* Не контрастное, а именно *противоположное,* ибо оно каждый раз дает *образ той же темы каждый раз с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же.*

Взрыв бунта после предельной точки угнетения под дулами винтовок (II часть).

Или взрыв гнева, органически вырывающийся из темы массового траура по убитому (III часть).

Выстрелы на лестнице как органический «вывод» реакции на братские объятия повстанцев «Потемкина» с населением Одессы (IV часть) и т. д.

Единство подобной закономерности, повторяющейся сквозь *каждый акт* драмы, уже само по себе показательно.

Но если мы взглянем на вещь в целом, то увидим, что совершенно таков же и весь *строй* «Потемкина».

Действительно, где-то около середины *фильм в целом также разрезается мертвой паузой цезуры;* бурное движение начала целиком останавливается с тем, чтобы вторично взять разгон для второй его части.

С. М. Эйзенштейн. 1943 г.

На съемках фильма «Иван Грозный». 1944 г.

Роль подобной цезуры в отношении фильма в целом играет эпизод мертвого Вакулинчука и одесских туманов.

Для всего фильма в целом этот эпизод играет ту же роль остановки перед переброской, какую играют отдельные кадры внутри отдельных частей. Ведь с этого момента и тема, разорвав круг, окованный бортами одного мятежного броненосца, врывается в охват всего города, топографически *противостоящего кораблю*, но в чувствах сливающегося в единстве с ним, с тем, однако, чтобы быть оторванным от него солдатскими сапогами на лестнице в тот момент, когда тема снова входит обратно в драму на море.

Мы видим, как органичен ход развития темы, и одновременно же мы видим, что *строй* «Потемкина», целиком выливающийся из этого хода темы, *един для вещи в целом* совершенно так же, как он *един и для основных ее дробных членений.*

Закон органичности общего порядка, как видим, соблюден целиком.

Но всмотримся дальше и проверим, не проведен ли закон органичности еще глубже, нет ли в строе «Потемкина» соблюдения не только принципа, но и самой формулы той закономерности, которою существуют явления органической природы.

Для этого нам надо вникнуть в самую природу этих закономерностей, определить их и затем проверить, соответствует ли композиционный строй «Потемкина» не только *принципам*, но уже и самим «формулам», по которым совершаются процессы явлений природы.

Очевидно, что при такой постановке вопроса речь в первую очередь будет идти о *пропорциях*, в которых построен «Потемкин», и о том, в какой мере *ритм строя этих пропорций* будет совпадать с *ритмами закономерностей в явлениях природы.*

Для этого вспомним и определим, каковы же те «формулы» и геометрические формы, в которых выражаются характерность органических явлений природы, их органическая цельность и признаки органического единства целого и его частей.

Легче всего их раскрыть и определить на основном феномене, отличающем живую органическую природу от иных явлений. Феномен этот — *рост*, и вокруг этой формулы роста, как основного признака органического явления, мы и сосредоточим наши поиски. Мы умышленно говорим сейчас о *росте*, а не о *развитии*, то есть о примитивно эволюционной стороне явления, в отличие от законов развития, имеющих иной, более усложненный поступательный график. О нем, об этой второй фазе того, что происходит в органике не только явлений природы, но уже в обществе, о развитии, в отличие от роста, мы скажем ниже.

Итак, какова же «формула» роста как первичного типичного признака органической природы?

4 С. М. Эйзенштейн, т. 3

В область отстоявшихся пропорций, в статике выражающих собой динамику этого явления, формула эта входит тем, что в эстетических науках принято называть «золотым сечением».

На школьной скамье мы называли подобную пропорцию делением отрезка в крайнем и среднем отношениях.

Остановимся здесь на одно мгновение и в кратком экскурсе постараемся показать, как в формуле золотого сечения скрещивается *фактическая кривая* роста явлений природы *с математическим образом* для выражения *идеи роста*.

* * *

В поисках «формул» и обобщающего образа кривой, которые выразили бы собой идею органического роста, исследователи этого вопроса шли по двум направлениям.

С одной стороны, они шли простейшим путем — сравнительными измерениями *фактически растущих объектов органической природы*.

С другой же стороны — пользовались «чистой» математикой в поисках формулы, которая выразила бы в математическом образе идею второго необходимого признака органичности, а именно принципа *единства и неразрывности целого и всех слагающих его частей*.

Объектами обмера для первых служили венцы листьев и венчики цветов, еловые шишки и головки подсолнухов. Последние оказались одним из нагляднейших образцов для наблюдения: траектория кривых роста видна на головке подсолнуха, как на готовом чертеже.

Обмеры и вывод кривой, обобщающей все частные случаи, привели к следующему положению: процесс роста протекает по разворачивающейся спирали, причем эта спираль является логарифмической.

Логарифмические спирали бывают разные, но все они обладают тем общим свойством, что последовательные векторы, расположенные как OA, OB, OC, OD и т. д. на чертеже, образуют *геометрическую прогрессию*, то есть что для логарифмической спирали всегда будет иметь место ряд:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \ldots = m$$

для любого значения m (см. рис. 1).

Очевидно, что всякая логарифмическая спираль несет в себе образ идеи равномерного эволюционирования *.

* Кроме случаев, когда эта спираль превращается в круг, прямую или точку при соответствующих $OB = OA$, $OB = 0$, $OB = \infty$. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Однако столь же очевидно, что фактической кривой роста из *всех возможных* окажется *только одна* определенная, и притом такая, которая сможет связать векторы между собой и (согласно второму условию органичности) установит еще одну связь, а именно между последовательными векторами — связь, характерную еще и для единства целого и его частей.

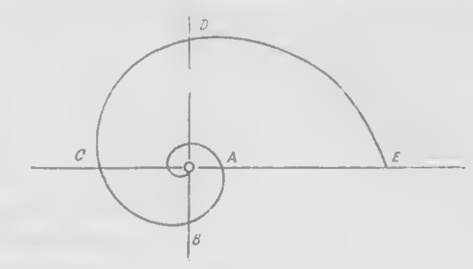


Рис. 1

И в этом месте встречаются оба ряда поисков: путь фактических обмеров и путь искания математического образа для идеи единства целого и его частей.

Математическое выражение этой идеи волновало еще древних.

Первое приближение к выражению этого дает Платон [5] в ответе на вопрос: как могут две части составить целое («Тимей», VII).

«Невозможно, чтобы две вещи совершенным образом соединились без третьей, так как между ними должна появиться связь, которая скрепляла бы их. Это наилучшим образом может выполнить пропорция, ибо если три числа обладают тем свойством, что среднее так относится к меньшему, как большее к среднему, и наоборот, меньшее так относится к среднему, как среднее к большему, то последнее и первое будет средним, а среднее — первым и последним. Таким образом, все по необходимости будет тем же самым, а так как оно будет тем же самым, то оно составит целое» (цитирую по Г. Тимердингу [6]).

Если к этому добавить условие, что большее одновременно есть целое, то есть сумма меньшего и среднего, то это и будет формулой, наиболее полным образом воплощающей идею связи целого и его частей, представленных в виде двух отрывков, в сумме своей составляющих это целое.

В таком виде это положение есть всем нам известное со школьной скамьи «деление отрезка в крайнем и среднем отношении», или так называемое золотое сечение.

«Sectio aurea» — назвал это сечение Леонардо да Винчи, которому в бесконечном ряде исследователей и любителей, занимающихся увлекательнейшей проблемой золотого сечения от древности до наших дней, принадлежит почетное место в определении его свойств.

Его свойство — действительно то свойство, которое мы искали.

Проф. Гримм («Пропорциональность в архитектуре», М., 1935, стр. 33) пишет в «Итогах исключительных свойств золотого сечения»:

4*

«... 2. Одно золотое сечение из всех делений целого дает постоянное отношение между целым и его частями; только в нем от основной величины, от целого находятся в полной зависимости оба предыдущих члена *, причем отношение их между собой и с целым не случайное, а постоянное отношение, равное 0,618... при всяком значении целого».

Очевидно, что это есть максимально доступное приближение математической схемы к тому условию органического единства целого и его частей в природе, как его определяет Гегель в тех страницах «Энциклопедии», которыми оперирует Энгельс в «Диалектике природы» ([изд. 5, Соцэкгиз, М.—Л., 1931], стр. 8 и 10).

«...Говорят, правда, что животное состоит из костей, мускулов, нервов и т. д. Однако непосредственно ясно, что это не имеет такого смысла, который имеет высказывание, что кусок гранита состоит из вышеназванных веществ. Эти вещества относятся совершенно равнодушно к своему соединению и могут столь же прекрасно существовать и без этого соединения; различные же части и члены органического тела сохраняются только в их соединении и, отделенные друг от друга, они перестают существовать как таковые...» [Гегель, Сочинения, т. II, М.— Л., Соцэкгиз, 1930, стр. 215.]

«...Члены и органы живого тела должны рассматриваться не только как его части, так как они представляют собой то, что они представляют собою лишь в единстве, и отнюдь не относятся безразлично к последнему. Простыми частями становятся эти члены и органы лишь под рукой анатома, но он тогда имеет дело уже не с живыми телами, а с трупами...» [Там же, стр. 227.]

Естествен вопрос, где же связь между золотым сечением как *наиболее совершенным математическим образом единства целого и его частей* и логарифмической спиралью как *наиболее совершенным линейным образом выражения принципа равномерной эволюции вообще?*

Связь эта кровная, и состоит она в том, что та единственная из всех возможных логарифмическая спираль, которая зачеркивает не только образ *принципа эволюции* вообще, но согласно которой идет *фактический рост* явлений природы, есть такая, у которой отношения

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \text{ и т. д. равны } 0{,}618,$$

то есть что для каждого AC, BD и т. д. соответствующие OB, OC и т. д. служат большим из двух отрезков, на которые разделяет их золотое сечение.

Итак, мы видим, что эта кривая, которая фактически наличествует во всех случаях роста и одинаково верна и для разреза

* То есть оба отрезка, составляющих целое. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

древесного ствола, и для завитка раковины, и для строения рога животного, и для сечения человеческой кости,— неразрывна с этим замечательным пластическим образом идеи роста, а каждые три ее вектора типа *OA, OB, OC* находятся в пропорции, наиболее близко воплощающей математический образ единства целого и его частей.

Так в начертаниях и пропорциях в области математики и воплощается идея органичности, по всем признакам совпадающая с процессами и фактами органической природы.

Итак, в области пропорции «органичны» — *пропорции золотого сечения.*

* * *

Подобный экскурс сам по себе, конечно, увлекателен. Но также несомненно, что он слишком специален, чтобы на затронутых в нем вопросах останавливаться еще дольше и еще подробнее. Тем более что для нашей темы в первую очередь важен вывод: важно то, что искомое условие органичности пропорций двух отрезков одной линии как по отношению друг к другу, так и по отношению к этой линии в целом — требует, чтобы разделение этой линии на две проходило бы через точку так называемого золотого сечения. Золотое же сечение состоит в разделении целой линии *на два таких составляющих, из которых меньший так относится к большему, как больший к целому.*

Выраженная целыми числами, пропорция расстояний *точки золотого сечения от концов отрезка* выражается в последовательных приближениях таким рядом:

${}^{2}/_{3}$, ${}^{3}/_{5}$, ${}^{5}/_{8}$, ${}^{8}/_{13}$, ${}^{13}/_{21}$ и т. д. или бесконечной дробью 0,618... для *большего отрезка, считая целое за единицу.*

Строй вещей, скомпонованных, согласно пропорциям, по золотому сечению, обладает в искусстве совершенно исключительной силой воздействия, ибо создает ощущение предельной органичности.

Согласно этому построены лучшие памятники Греции и Ренессанса. Им же пропитана композиция интереснейших произведений живописи. Вообще в области пластических искусств золотое сечение и композиционное использование его более чем популярны.

Совершенно очевидно, что ничего «мистического» в основе его особой и исключительной воздейственности нет. Мы достаточно обстоятельно старались показать, почему этот эффект столь сугубо органичен и почему именно эта закономерность дает наибольший отклик внутри нас самих: всеми фибрами если не души, то, во всяком случае, нашего организма мы в единой закономерности простейшего движения — роста — совпадем с тем, что представлено нам в произведении.

Когда-то «кровная» связь человека с будущим зданием устанавливалась физически — кровавыми останками человеческого жертвоприношения, которые зарывались на месте будущих храмов и стен. Но, начиная с греков, кровность этой связи из физического тела и костей человека перешла в единство и общность закономерностей, одинаково пронизывающих живое человеческое тело и те непревзойденные шедевры греческой архитектуры, пропорции которых разрешены золотым сечением.

Как сказано, вопросы золотого сечения особенно обстоятельно разработаны в области пластических искусств.

Менее популярны они в приложениях к искусствам временным, хотя здесь они имеют, пожалуй, еще большее поле приложения.

Однако для области поэзии кое-что существует и в этом направлении. Анализ этого вопроса для строя музыкальных произведений знаю больше по ссылкам на незаконченные или неизданные работы Э. К. Розенова, дающие очень высокий процент «попаданий» золотого сечения в музыке.

Примеры из поэзии бесчисленны. Особенно ими изобилует Пушкин. Беру наугад два любимых наиболее ярких образца: в них попадания золотого сечения в самих стихах отбиты знаком полной остановки — точкой. Точкой, которая попадается *внутри стиха* только в месте золотого сечения.

Первый пример взят из второй песни «Руслана и Людмилы»:

A {
... С порога хижины моей
Так видел я, средь летних дней,
Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивый,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал;
Над ними хитрыми кругами
Цыплят селенья старый вор,
Прияв губительные меры,
Носился, плавал коршун серый
И пал как молния на двор.
Взвился, летит. || В когтях ужасных

B {
Во тьму расселин безопасных
Уносит бедную злодей.
Напрасно, горестью своей
И хладным страхом пораженный,
Зовет любовницу петух...
Он видит лишь летучий пух,
Летучим ветром занесенный.

(«Руслан и Людмила», 1817—1820.
Песнь вторая)

Золотое сечение проходит по тринадцатому стиху (из двадцати), разрезая его на два массива словесного материала, из которых больший — точно 0,62 всего объема (золотое сечение: 0,618).

Из самого же содержания очевидно, что как раз по этому месту проходит *сюжетно-тематическое* разделение массива на две части, из чего наглядно следует, что золотое сечение — отнюдь не отвлеченная «игра ума», а что оно глубоко связано с содержанием.

Насколько же оно резко выделено, видно хотя бы из того, что во всем примере — это единственный стих, разрезаемый внутри знаком «полного препинания» — точкой.

Пример второй:

A	Верхом, в глуши степей нагих, Король и гетман мчатся оба.	A_1
	Бегут. || Судьба связала их. Опасность близкая и злоба Даруют силу королю. Он рану тяжкую свою	A_2
	Забыл. || Поникнув головою,	B_1
B	Он скачет, русскими гоним,	
	И слуги верные толпою Чуть могут следовать за ним.	B_2

(«Полтава», 1829.
Песнь третья)

Основное золотое сечение приходится после слова «забыл». A : B=6 : 4; точнее, 6,25 : 3,75.

По золотому же сечению распадаются и массивы A и B внутри в такой же примерно степени приближения.

Дробления *всего массива*, а также дробления *внутри* массива. А опять-таки отсечены полными остановками — точками, единственными опять-таки случаями, когда точка появляется *внутри стиха*.

На слове «слуги», где дробится по золотому сечению массив B, вместо точки мы имеем дело с чисто интонационным акцентом, обязательно возникающим при чтении и вызывающим *соответствующую задержку* перед словом «верные» (как бы «мнимая точка»).

Даты обоих примеров (1817—1820 и 1829) и приведены для того, чтобы показать, что эти элементы «органичности» одинаково характерны для Пушкина в совершенно различные этапы его творчества.

Для произведений киноискусства «проверки» золотым сечением, кажется, не делалось никогда.

И тем любопытнее отметить, что именно «Потемкину», эмпирически известному «органичностью» своего строя, выпадает доля быть целиком построенным по закону золотого сечения.

Мы не случайно говорили выше, что членение надвое каждой отдельной части и всего фильма в целом лежит *приблизительно* посередине. Оно лежит гораздо ближе к пропорции 2 : 3, что является наиболее схематичным приближением к золотому сечению.

Ведь как раз на водоразделе 2 : 3, между концом второй и началом третьей части пятиактного фильма, лежит основная цезура фильма: *нулевая* точка остановки действия.

Даже точнее, ибо тема мертвого Вакулинчука и палатки вступает в действие не с третьей части, а с *конца второй,* добавляя недостающие 0,18 к шести очкам остающейся части фильма, что дает в результате 6,18, то есть точную пропорцию, отвечающую золотому сечению. Так же смещены в аналогичную пропорцию точки цезур — перелом *OB* по отдельным частям фильма.

Но, пожалуй, самое любопытное во всем этом то, что закон золотого сечения в «Потемкине» соблюден не только для *нулевой точки* движения,— он же одновременно верен и для *точки апогея.* Точка апогея — это красный флаг на мачте броненосца. И красный флаг взвивается тоже... в точке золотого сечения! Но золотого сечения, отсчитанного на этот раз *от другого конца* фильма — в точке 3 : 2 (то есть на водоразделе трех первых и двух последних частей — в конце *третьей части.* При этом с захлестом же в четвертую, где флаг фигурирует еще и в начале четвертой части).

Таким образом, в «Потемкине» не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом, и при этом в обоих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета,— самым строгим образом следует закону золотого сечения — закону строя органических явлений природы *.

В этом секрет органичности его композиции и в этом же подтверждение на практике тех предположений о композиции вообще, которые мы высказывали вначале.

Для того же, чтобы эти предположения о композиции уже окончательно сделать «положениями о композиции», займемся разбором второго решающего признака «Броненосца «Потемкин» — вопросом его пафоса и теми средствами композиции, какими пафос темы воплощается в пафос картины.

* * *

Прежде, однако, чем обратиться к вопросу пафоса, отметим то обстоятельство, что «Потемкин» не единичен в том, что у него как момент апогея, так и контрапогея попадают по расстоянию от начала и конца фильма оба раза в точки золотого сечения — один раз отсчитанную от начала, а другой раз — от конца.

В этом отношении «Потемкин» отнюдь не единичен. В любом смежном искусстве можно найти примеры того, как *две* ударные точки композиционного строя *обе* оказываются в точках золотого сечения. В этом случае эти точки оказываются совершенно так

---

* Думаю, что особенность трагедии, стремящейся, как мы указали выше, именно к пятиактному строю, связана с этим же фактом: естественность членения материала пяти актов в наиболее органические пропорции 2 : 3 и 3 : 2 в данном случае выражается целыми актами. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

же отсчитанными от разных концов основной массы, которая ими членится.

Приведем пример такого «двойного золотого сечения» из живописи.

Пример этот особенно интересен потому, что он взят из произведения крупнейшего, никем не оспариваемого представителя реалистического направления в живописи.

И тот факт, что это встречается именно у него, может служить укором тем предрассудкам, согласно которым для реализма будто бы достаточно одной бытовой правды, строгость же композиционного письма отнюдь не важна и даже чуть ли не вредна!

Анализ работ подлинно великих мастеров реализма говорит о другом. Проблемы композиции творчески мучили их так же неустанно, как проблемы воплощения правды жизни, ибо до конца искренне прочувствованная и до конца полно выраженная в своих чувствах правда воплотится через все средства, которые находятся в руках автора. Но об этом уже было сказано подробно и обстоятельно. Перейдем к примеру.

Картина эта — «Боярыня Морозова».

Автор — В. И. Суриков.

Та картина и тот художник, о правдивости которых писал Стасов (в 1887 г.):

«...Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть первая из всех наших картин на сюжеты из русской истории... Сила правды, сила историчности, которыми дышит новая картина Сурикова, поразительны...» [7].

И неразрывно с этим, это тот же Суриков, который писал о своем пребывании в Академии:

«...больше всего композицией занимался. Там меня «композитором» звали: я все естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал...» [8].

Таким «композитором» Суриков оставался на всю жизнь. Любая его картина — живое тому подтверждение.

И наиболее яркое — «Боярыня Морозова».

Здесь сочетание «естественности» и красоты в композиции представлено, пожалуй, наиболее богато.

Но что такое это соединение «естественности и красоты», как не «органичность» в том смысле, как мы о ней говорили выше?

Но где идет речь об органичности, там... ищи золотое сечение в пропорциях!

Тот же Стасов писал про «Боярыню Морозову» как о «солисте» в окружении «хора». Центральная «партия» принадлежит самой боярыне. Роли ее отведена средняя часть картины. Она окована точкой высшего взлета и точкой низшего спадания сюжета картины. Это — взлет руки Морозовой с двуперстным крестным знамением как высшая точка. И это — беспомощно

протянутая к той же боярыне рука, но на этот раз — рука старухи — нищей странницы, рука, из-под которой вместе с последней надеждой на спасение выскальзывает конец розвальней.

Это две центральные драматические точки «роли» боярыни Морозовой: «нулевая» точка и точка максимального взлета.

Единство драмы как бы прочерчено тем обстоятельством, что обе эти точки прикованы к решающей центральной диагонали, определяющей весь основной строй картины.

Они *не совпадают* буквально с этой диагональю, и именно в этом — отличие живой картины от мертвой геометрической схемы.

Но *устремленность* к этой диагонали и *связанность* с нею налицо.

Постараемся пространственно определить, какие еще решающие сечения проходят вблизи этих двух точек драмы.

Маленькая чертежно-геометрическая работа [см. рис. 2] покажет нам, что обе эти точки драмы включают между собой два вертикальных сечения, которые проходят на 0,618... от каждого края прямоугольника картины!

«Низшая точка» целиком совпадает с сечением AB, отстоящем на 0,618... от левого края.

А как обстоит дело с «высшей точкой»? На первый взгляд имеем кажущееся противоречие: ведь сечение A_1B_1, отстоящее на 0,618... от правого края картины, проходит не через руку, не даже через голову или глаз боярыни, а оказывается где-то перед ртом боярыни! То есть, другими словами,— это решающее сечение, средство максимально приковать внимание, как будто проходит по воздуху, впустую, перед ртом.

Согласен, что перед ртом.

Согласен, что по воздуху.

Но никак не согласен, что «впустую».

Наоборот!

Золотое сечение режет здесь действительно по самому главному. И неожиданность здесь только в том, что *само это самое главное — пластически неизобразимо.*

Золотое сечение A_1B_1 проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой.

Ибо не рука, не горящие глаза, не рот — здесь главное. Но *огненное слово фанатического убеждения.*

В нем, и именно в нем,— величайшая сила Морозовой.

Тот же Стасов пишет о ней, что она «та самая женщина, про которую Аввакум[9], глава тогдашних фанатиков, говорил в те дни, что она «лев среди овец»...».

Однако рука — изобразима. Глаз — изобразим. Лицо — изобразимо.

Голос — нет.

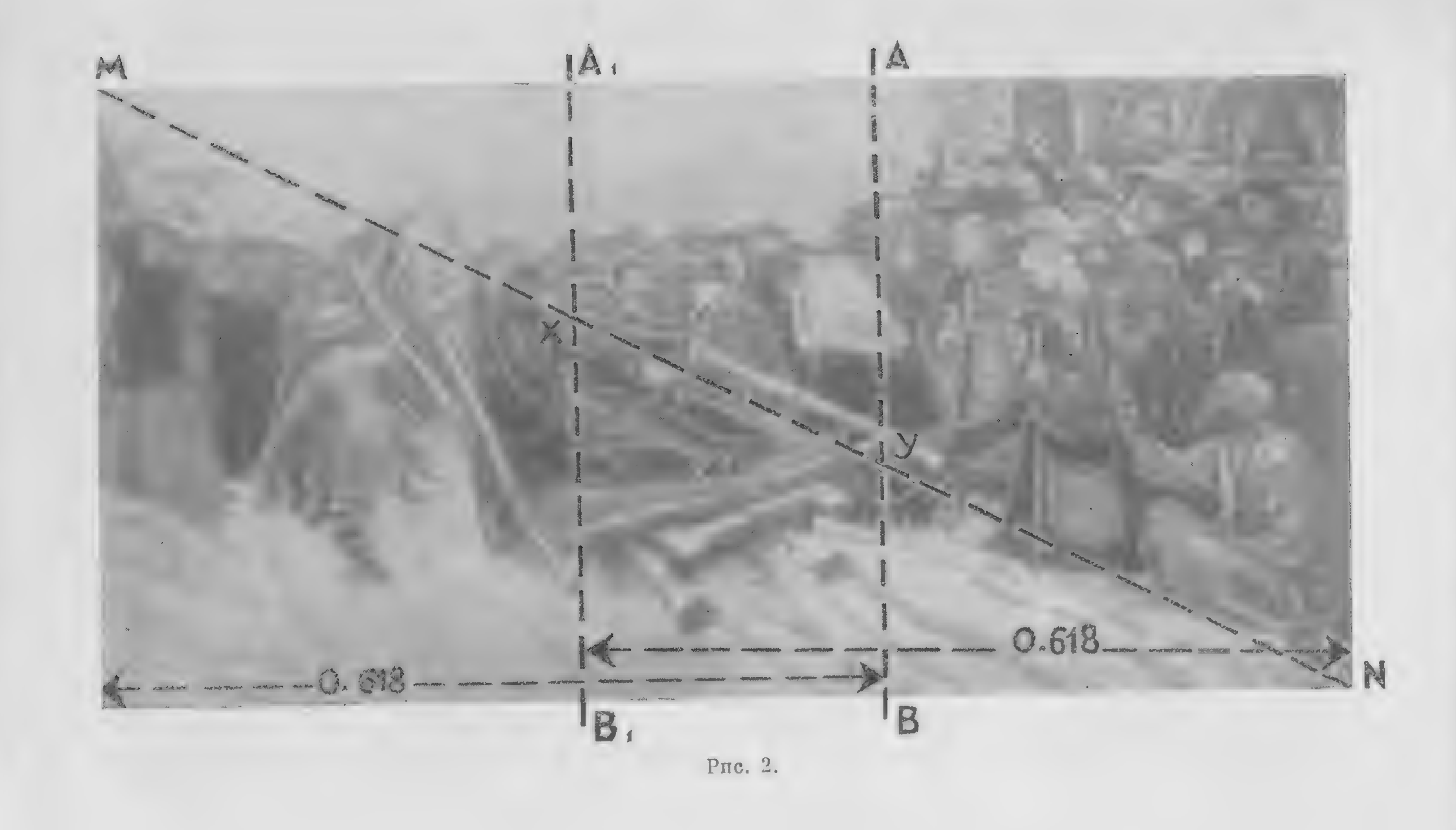


Рис. 2.

Что же делает Суриков? В то место, откуда вырывался бы «пластически не изобразимый» голос, он не помещает никакой детали, способной привлечь к этому месту внимание зрителя. Но он заставляет это внимание зрителя еще сильнее и еще взволнованнее задерживаться на этом месте, ибо это место есть пластически не изображенная точка пересечения двух решающих композиционных членений, ведущих глаз по поверхности картины, а именно — основной композиционной линии диагонали и линии, которая проходит через золотое сечение. Здесь Суриков средствами композиционных членений выходит за рамки узко изобразительного пластического изложения, и делает он это для того, чтобы дать ощутить то, что средствами одного пластического изображения и невозможно было бы показать! Он приковывает внимание не только к боярыне Морозовой, не только к ее лицу, но как бы и к самим словам пламенного призыва, вырывающегося из ее уст.

Как видим, подлинно высшая точка, равно как и низшая, действительно и здесь, как в случае «Потемкина», в равной мере оказываются на осях золотого сечения.

Любопытно отметить, что сходство идет еще глубже.

Мы только что обнаружили у Сурикова переход из измерения в измерение на «точке высшего взлета». В эту точку приходится неизобразимый звук.

Совершенно аналогичное происходит в «точке высшего взлета» и в «Потемкине»: в ней оказывается *красный* флаг; в ней черно-серо-белая световая гамма фотографий внезапно перебрасывается в другое измерение — в раскрашенность, в *цвет*. Световое изображение становится цветовым.

Запомним это и обратимся теперь к вопросу разбора принципов пафоса, где явлениям подобного порядка будет отведено должное внимание.

* * *

Мы не будем здесь вдаваться в природу того, чем является пафос «как таковой». Мы ограничимся тем, что рассмотрим патетическое произведение со стороны его восприятия зрителем, вернее, со стороны его воздействия на зрителя. И, исходя из этих особых черт воздействия, постараемся определить те особые черты построения, которыми должна обладать пафосная композиция. После этого проверим эти черты на интересующем нас примере и не откажем себе в удовольствии закончить все это некоторыми обобщающими выводами.

Для этого прежде всего обрисуем в нескольких словах воздействие пафоса. Умышленно сделаем это как можно лапидарнее и банальнее. Тогда сразу же проступят наиболее броские и характерные черты.

Наиболее примитивным здесь окажется простое описание самых поверхностных признаков внешнего поведения зрителя, охваченного пафосом.

Однако уже и эти признаки окажутся настолько симптоматичными, что сразу же приведут нас к основному в вопросе. По таким признакам пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя *«выходить из себя»*.

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз. Нового такая формулировка не прибавит ничего, ибо тремя строками выше сказано точно то же самое, так как ex-stasis (из состояния) означает дословно то же самое, что наше «выйти из себя» или «выйти из обычного состояния».

Все приведенные признаки строго следуют этой формуле. Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из состояния», «выход из себя».

Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.).

Таким образом, уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собой явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе *по всем его признакам* должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и непрестанного перехода в иное качество.

Выходить из себя, выводить из привычного равновесия и состояния, переводить в новое состояние — все это входит, конечно, в условия воздействия всякого искусства, способного нас захватить.

И виды художественных произведений, видимо, группируются *по степени* того, в какой мере им это доступно.

В таком едином ряде на долю патетических произведений выпадает условие обладать этим общим качеством в наибольшей степени. По-видимому, пафосные построения — кульминационная точка на этом едином пути.

И, по-видимому, можно рассматривать все прочие разновидности композиции художественных произведений как некие *спа-*

дающие дериватпвы от *предельного случая,* предельно «выводящего из себя»,— от случая *патетического типа построения.*

Пусть никого здесь не пугает тот факт, что я, говоря о пафосе, ни разу пока не затронул вопроса темы и содержания. Речь здесь идет не о патетическом содержании вообще, а о том, какими средствами пафос реализуется в композиции. Один и тот же факт может вступить в произведение искусства в любом виде отработки: от холодного протокола содержания до подлинно патетического гимна. И эти особенности художественных средств, подымающих «звучание» события до пафоса, нас здесь и интересуют.

Несомненно, что это в первую очередь обусловлено отношением автора к содержанию. Но композиция в том смысле, как мы ее здесь понимаем, и *есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию* и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться.

Поэтому в этой статье нас менее интересует вопрос о пафосной «природе» того или иного явления, всегда социально относительной. Мы также не останавливаемся на природе патетического отношения автора к тому или иному явлению, также, очевидно, социально обусловленной. Нас здесь интересует (при априорном наличии обеих) узко поставленная проблема того, как это «отношение» к «природе явлений» реализуется композицией в условиях патетического построения.

Итак, следуя тому же положению, которое уже однажды себя оправдало в вопросе органичности, мы скажем, что, желая добиться максимального «выхода из себя» зрителя, мы должны в произведении предложить ему соответствующую «пропись», следуя которой он приходил бы в желаемое состояние.

Простейшим «прообразом» подобного подражательного поведения будет, конечно, экстатически ведущий себя на экране человек, то есть персонаж, охваченный пафосом, персонаж, в том или ином смысле «выходящий из себя».

Здесь структура будет совпадать с изображением. И предмет изображения — *поведение* такого человека *само* будет протекать согласно условиям «экстатической» структуры. Взять это хотя бы по признаку речи. *Неорганизованная* в своем обычном течении, она, патетизируясь, немедленно приобретает чеканку явно проступающей ритмичности; не только прозаическая, но и *прозаичная* в своих формах, она немедленно начинает искриться формами и оборотами речи, свойственными *поэзии* (неожиданность сравнений, выпуклость образных выражений), и т. д. и т. д. Какой бы признак речи или иного проявления человека в этот момент ни взять, на всем мы уловим этот сдвиг *из качества в новое качество.*

Это первая ступень по линии композиционных возможностей на этом пути. Более усложненным и более эффективным будет случай, когда это основное условие не задерживается только на человеке, но, само выходя «за пределы» человека, распространяется и на среду и окружение персонажа, то есть когда и само это окружение представлено в тех же самых условиях «исступленности». Это можно найти у Шекспира. В этом отношении классичен пример «исступления» Лира, исступления, выходящего за пределы персонажа, в «исступление» самой природы — в бурю...

«Выход из себя» — переход в следующее измерение с целью вызвать патетический эффект — вообще характерен для Шекспира.

Вспомним хотя бы такой характерный пример «патетизации» того факта, что «король его здоровье будет пить», в словах короля Клавдия, подымающего кубок за Гамлета в сцене поединка с Лаэртом.

Король

...Король его здоровье будет пить.
Подайте кубки мне. Пусть гром литавр
Разносит трубам, трубы — канонирам,
Орудья — небу, небеса — земле
Тост короля за Гамлета. Начнемте...

(«Гамлет», V (2). Перевод Б. Пастернака)

Здесь «метод» пафоса почти что обнажен до «приема». И это глубоко обоснованно: ведь король подымает кубок за того, кто по его же наушничанию должен погибнуть в поединке от малейшей царапины отравленной шпагой!

Таким образом, патетическая тирада короля не есть искренний порыв чувства, но возглашение, *технически-умышленно* построенное по «рецептуре» патетических речей!

Отсюда и обнажение приема, и выбор самих средств скорее в интересах того, что англичане, в отличие от пафоса — «pathos'a», именуют «bathos'ом» — чрезмерной напыщенностью.

Тем лучше для нас — здесь в густо «переподчеркнутом» виде метод того, как пафос строится у самого Шекспира *.

Не забудем, что сам он верен этому методу в моментах высшего напряжения своих трагедий.

Так, из *английского* языка в *латинский* перескакивает возглас: «И ты, Брут!» — («Et tu, Brute!») в устах Юлия Цезаря, погибающего от кинжалов убийц у подножия статуи Помпея.

Не менее яркие примеры этому и к тому же решенные на материале любой *привычной* нам среды можно найти в богатейшем

---

* Аналогичный пример мы найдем дальше, в последующем разделе этой работы, в описаниях несколько утрированной манеры патетической игры великого Фредерика Леметра [10]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

изобилии у натуралистов школы Золя и у самого Золя в первую очередь.

У Золя сама описываемая среда, слагающие ее детали, фазы самих событий в каждой отдельной сцене всегда выбраны и представлены таким образом, что они *бытово и физически* оказываются в нужном по *структуре* состоянии. Это верно для любых его композиционных структур, но особенно наглядно в тех случаях, когда Золя впадает в пафос и подымает до пафоса события, сами по себе подчас отнюдь не обязательно патетические.

Не в ритме прозы, не в системе образов и сравнений, не в строе сцены, то есть *не в чисто* композиционных элементах эпизодов выступает у Золя необходимая для сцены структурная закономерность, но согласно ее формуле изображены явления и ведут себя по указке автора изображаемые люди.

Это настолько типично для манеры Золя, что можно было бы это считать за специфический прием, характерный для метода натуралистов этой школы.

Таким образом, в этом случае на первом месте стоит *подбор явлений, которые сами протекают экстатически,* сами по себе «выходят из себя», то есть взятые для момента описания именно в такие моменты своего бытия.

Этому же приему сопутствует еще и второй, уже рудиментарный композиционный прием: представленные таким образом явления так размещаются *между собой, что одно из них по отношению к другому начинает звучать как бы переходом из одной интенсивности в другую, из одного «измерения» в другое.*

И только на третьем и последнем месте эта школа изредка применяет те же условия и к элементам чисто композиционным: к такому же движению внутри смены ритмов прозы, внутри природы языка или общей структуры движения эпизода или цепи эпизодов.

Эта часть работы исторически выпадает скорее на долю школ, сменивших школу «натурализма», школ, которые в увлечении этой стороной дела во многих случаях совершали и совершают это даже в ущерб добротной «рубенсовской» материальности изображений, столь характерной для Золя.

Но обратимся после всего сказанного к основному объекту нашего обследования — к «Одесской лестнице».

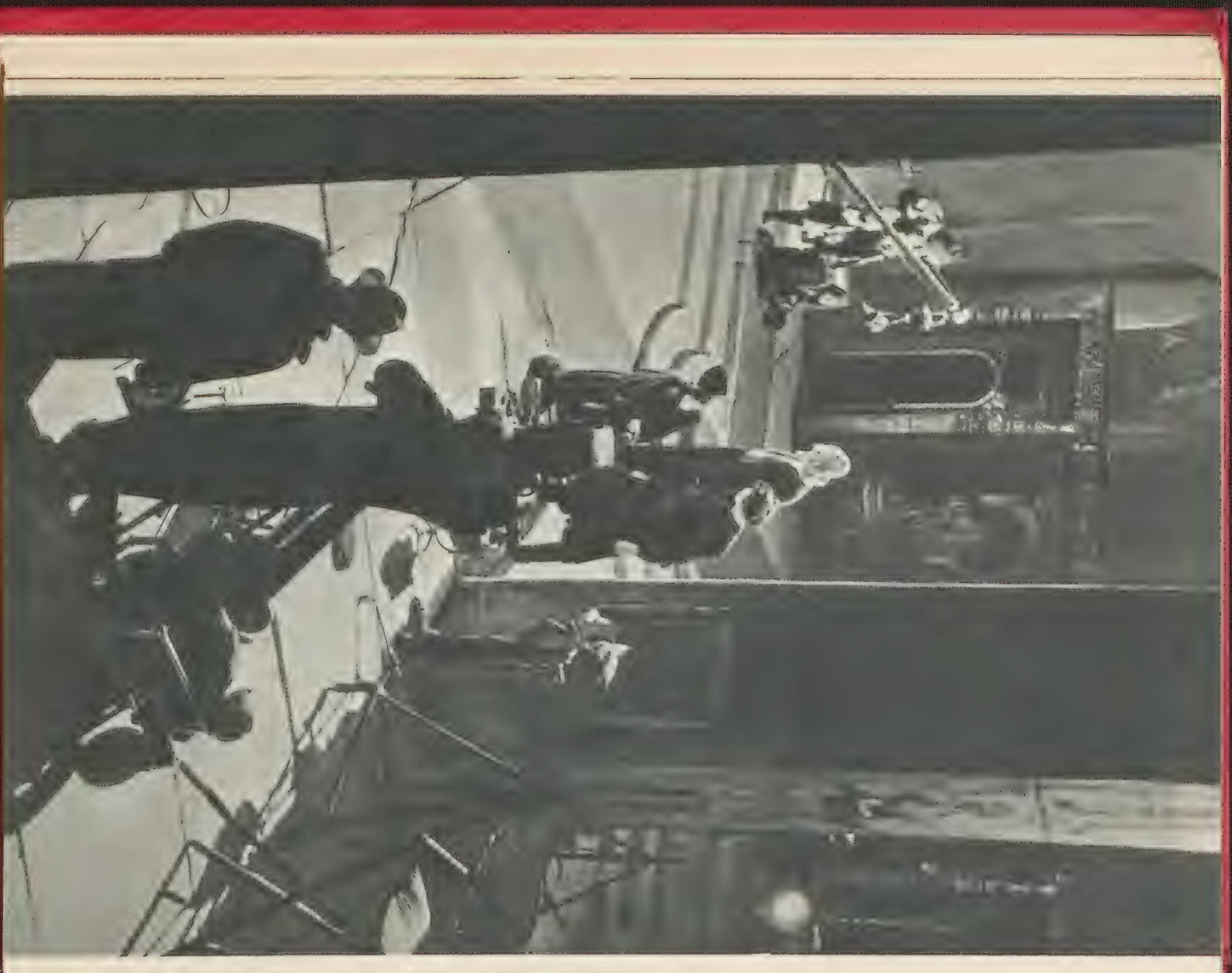
Взглянем на строй того, как представлены и сгруппированы на ней события.

В первую очередь, отметив *исступленное состояние изображаемых людей, массы,* проследим нужное нам по признакам структурным и композиционным.

Сделаем это хотя бы по линии *движения.*

Это прежде всего хаотически *крупно* мчащиеся фигуры. Затем хаотически же мчащиеся *фигуры* общего плана.

С. М. Эйзенштейн и Э. К. Тиссе на съемках фильма «Иван Грозный»



Съемка эпизода «Исповедь» из фильма «Иван Грозный» (III серия)

Затем хаос движения переходит в чеканку *ритмически* спускающихся ног солдат.

Темп ускоряется. Ритм нарастает.

И вот с нарастанием устремления движения *вниз* оно внезапно опрокидывается в обратное движение — *вверх, головокружительное* движение *массовки* вниз перескакивает в *медленно-торжественное* движение вверх *одинокой* фигуры матери с убитым сыном.

Масса. Головокружительность. Вниз.

И внезапно:

Одинокая фигура. Торжественная медлительность. Вверх.

Но это только мгновение. И снова обратный скачок в движение вниз.

Ритм нарастает. Темп ускоряется.

И вдруг темп *бега толпы* перескакивает в следующий разряд быстроты — в *мчащуюся* детскую *коляску*. Она мчит идею скатывания вниз в следующее измерение — *из скатывания, понимаемого «фигурально», в физически и фактически катящееся.* Это не только разница стадий *темпа.* Это еще *и скачок метода показа* от фигурального к физическому, что происходит внутри представления о скатывании.

Крупные планы перескакивают *в общий.*

Хаотическое движение (массы) *в ритмическое* движение (солдат).

Один вид быстроты движения (катящиеся люди) — в следующую стадию той же темы быстроты движения (катящаяся колясочка).

Движение *вниз* — в движение *вверх.*

Много залпов *многих* ружей — в *один* выстрел из *одного* жерла броненосца.

Шаг за шагом — скок из измерения в измерение. Скок из качества в качество. С тем, чтобы в конечном счете уже не отдельный эпизод (коляска), а *весь метод изложения* события в целом также совершил свой скок: из *повествовательного* типа изложение вместе с *взревевшими (вскочившими) львами* перебрасывается в *образный* склад построения. Зрительная ритмизированная проза как бы перескакивает в зрительную поэтическую речь.

Как видим, ступенькам лестницы, по которым вскачь несется действие вниз, строго вторит ступенчатый скок из качества в качество, по линии интенсивности и измерений идущий вверх*.

И мы видим, что патетическая тема, здесь мчащаяся по лестнице пафосом событий расстрела, до конца пронизывает и

---

* Кстати, обратим здесь внимание и на то, что *композиция* строя «Одесской лестницы» идентична поведению охваченного пафосом *человека,* каким мы обрисовали его выше: хаос сменяется ритмичностью, проза — поэтическими оборотами речи и т. д. и т. д. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

основной строй, по которому событие пластически и ритмически скомпоновано *.

Одинок ли в этом отношении эпизод на лестнице? Выпадает ли он этой чертой из общего типа построения? Нисколько. В нем эти черты, характерные для метода, только как бы кульминационно заострены, как заострен и самый эпизод, кульминационный по своей трагедийности для фильма в целом.

Мало того, этот же композиционный признак имеет и еще одно — для немого фильма вовсе неожиданное приложение.

Мне пришлось как-то писать, что в вопросах практики звукового кино я подобен последнему пришедшему на свадьбу: я самый молодой из режиссеров тонфильма и позже всех выступил на этом поприще.

При ближайшем рассмотрении это не совсем так.

Первая моя работа над тонфильмом относится к... 1926 году. И касается она все того же «Потемкина».

Дело в том, что «Потемкин» был — в заграничной своей судьбе — одним из очень немногих фильмов, снабженных специально к нему написанной музыкой, то есть в условиях немого кинематографа он находился максимально близко к тому, чем располагает любой звуковой фильм.

Дело здесь, однако, вовсе не в самом факте, что для «Потемкина» Эдмундом Майзелем [12] была написана специальная музыка вообще.

И для других фильмов писалась музыка и до и после «Потемкина». Бывали даже случаи, когда немые фильмы снимались в расчете на определенную музыку (это касалось больше всего оперетт, так, например, «Ein Walzertraum» Людвига Бергера [13] снимался, кажется, к музыке Штрауса).

Но в нашем случае важно то, *как* писалась музыка к «Потемкину».

Она писалась *так*, как работают сейчас с фонограммой.

Вернее, так, *как должно было бы* работать с фонограммой всегда, всюду и везде творческое содружество и дружеское сотворчество композитора и режиссера.

Ведь, несмотря ни на что, даже сейчас в условиях тонфильма музыка почти всегда еще «около фильма» и принципиально мало чем отличается от былой «музыкальной иллюстрации».

Однако уже с «Потемкиным» было иначе. Правда, еще не во всем и далеко не до конца: мое пребывание в Берлине (в 1926 г.), когда заказывалась музыка, было слишком кратковременным. Но

---

* За недостатком места мы занимаемся здесь анализом одних композиционных «магистралей». Однако ткань «Потемкина» выдерживает и любой «микроскопический» анализ (см., например, опубликованный в свое время в статье «О чистоте киноязыка» [11] анализ четырнадцати монтажных кусков встречи яликов с броненосцем). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

все же не настолько, чтобы я не мог успеть договориться с композитором Майзелем о решающем «эффекте» в музыке к «Потемкину».

А именно о «музыке машин» во встрече с эскадрой.

Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от *привычной мелодичности* и ставки на *обнаженный ритмический стук ударных*, но, по существу, этим требованием *заставил и музыку в этом решающем месте «переброситься» в «новое качество»: в шумовое построение.*

Сам же «Потемкин» в этом месте стилистически уже вырывался за пределы строя «немой картины с музыкальной иллюстрацией» в новую область — в *тонфильм*, где истинные образцы этого вида искусства живут в единстве сплавленных музыкальных и зрительных образов *, *создавших этим единый звукозрительный образ произведения.*

Именно этим элементам, *предвосхитившим возможность внутренней сущности композиции тонфильма*, во многом обязана своим «сокрушающим» эффектом за границей наравне с «Одесской лестницей» именно эта сцена «Встречи с эскадрой», вошедшая во все антологии кинематографии.

Особенно же мне здесь интересно то, что внутри той области, которая сама в общем строе «Потемкина» тоже есть скачок в новое качество,— *в самом обращении с самой музыкой* соблюдено все то же сквозное условие патетической конструкции — условие качественного скачка, который в «Потемкине» еще, как мы показали, неразрывен с самой органикой темы.

Здесь немой «Потемкин» дает урок тонфильму, подтверждая еще и еще раз то положение, что для органической вещи единый закон строения пронизывает ее решительно по всем ее «показателям» и что для того, чтобы не быть «на отлете», а стать *органической частью фильма*, и музыкой должны управлять не только *те же образы и темы*, но и *те же основные законы и принципы строения, которые управляют вещью в целом* **.

Забавно вспомнить, что даже своеобразным «выходом из себя» *всего фильма в целом* должен был заканчиваться первый его фактический показ — в Большом театре СССР в декабре 1925 г.— в двадцатую годовщину революции 1905 года, в память чего и делался фильм.

---

* Как мы видим, наша «Заявка», вышедшая два года спустя [14] (в 1928 г.), ставя, таким образом, вопрос о звукозрительном образе, имела под собой и некоторый практически проверенный опыт. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Во многих своих частях это нам удалось осуществить и в области тонфильма — в первом же нашем звуковом фильме, «Александр Невский». Здесь это удалось благодаря сотрудничеству с таким замечательным и блестящим мастером, как С. С. Прокофьев. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

По замыслу режиссуры последний кадр фильма — наезжающий нос броненосца — должен был разрезать... поверхность экрана: экран должен был разрываться надвое и открывать за собой реальное мемориальное торжественное заседание реальных людей — участников событий 1905 года.

Этим приемом «Потемкин» завершил бы серию аналогичных случаев прошлого.

Когда-то, как мне позже рассказывал Казимир Малевич [15], таким же образом разрывался занавес, открывая первый спектакль «будетлянцев» — русских футуристов — в театре на Офицерской улице [16]. Но здесь это не было увенчанием целого зрелища и логическим завершением его; здесь это не было и выражением внутреннего пафоса, а скорее очередным битьем посуды и не более чем очередной «пощечиной общественному вкусу» [17]...

На совсем ином большом подъеме общественного пафоса раздирался в совсем иную дату — в памятное 14 июля 1789 года — газовый занавес, отделявший зрителей от актеров в парижском театрике «Des Délassements comiques».

В своей ненасытной борьбе против популярных (народных) театров «Комеди Франсэз» [18] добилась у правительства того, чтобы для этого театра, где директором был Планше-Валкур (Plancher-Valcour), были бы восстановлены все притеснения, какие имела право налагать, согласно своим привилегиям, «Комеди» на маленькие театры: запрещение актерам говорить, запрещение показывать одновременно на театре больше трех актеров сразу. К этому было прибавлено еще дикое и нелепое обязательное условие отделять актеров от зрителя... постоянно газовой завесой из тюля.

14 июля весть о взятии Бастилии доходит до Планше-Валкура, и он в порыве истинного пафоса пробивает кулаком тюлевый занавес, разрывает его надвое с возгласом: «Да здравствует свобода!» 13 января 1791 года революционное правительство декретирует свободу театров.

(См.: L. M. Bernardin, La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard 1570—1791, Paris, 1902, p. 233.) *

И, наконец, сюда же можно отнести и наиболее известный в литературе случай патетического взрыва, сопровождавшегося раздиром завесы — завесы храма в момент свершения трагедии на Голгофе [19].

Разношерстные у «Потемкина» предки!

---

* Любопытно, что, несмотря на этот декрет, нелепое постановление о газовом занавесе в начале XIX в. вновь проводится в жизнь. По требованию больших театров этой мере подвергаются театр Франкони, [театр] в зале Монтабор и ряд других зрелищных предприятий. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

И трудно сказать, какие из этих ассоциаций и воспоминаний способствовали оформлению моего замысла, который сам, однако, был чистым выражением того же пафоса, в состоянии которого зажигался, осуществлялся и монтажно завершался этот фильм *.

* * *

И здесь уместно вспомнить то, о чем мы говорили выше, касаясь *самого характера* тех двух частей, на которые разбивается согласно пропорциям «золотого сечения» каждый из пяти актов драмы о «Потемкине».

Мы говорили о том, что через цезуру действие неминуемо «перескакивает», «перебрасывается», и обозначали мы это подобным термином не случайно, а потому, что диапазон нового качества, в которое переходила первая половина, каждый раз был *максимальным* из всех доступных: это был каждый раз скок *в противоположность* (см. выше).

Таким образом, оказывается, что во всех решающих композиционных элементах мы всюду и везде встречаемся с основной экстатической формулой: со скачком «из себя», который неминуемо становится скачком в новое качество и чаще всего достигает диапазона скачка в противоположность.

И в этом, как выше в золотом сечении для пропорций, так здесь в самом *ходе* произведения, мы имеем тот же секрет органики: ибо скачкообразный ход из качества в качество есть *не только формула роста*, но уже *формула развития* — развития, вовлекающего нас своей закономерностью уже не только как *единичные «вегетативные» единицы, подчиненные эволюционным законам* природы, но уже как *единицы коллективные и социальные, сознательно участвующие в ее развитии*, ибо мы знаем, что тот же скачок, о котором здесь идет речь, совершенно так же наличествует в разрезе явлений социальных, в тех революциях, путем которых идет социальное развитие и общественное движение.

И здесь можно было бы сказать, что перед нами в третий раз предстает органичность «Потемкина», *ибо тот скачок, который характеризует строй каждого композиционного звена в целом, есть внедрение в строй композиции самого решающего элемента содержания самой темы — революционного взрыва как одного из скачков, которыми осуществляется непрерывная цепь поступательного сознательного социального развития.*

---

* По «техническим причинам» этот последний мазок (размахом во весь занавес сцены Большого театра), конечно, в конце концов осуществить не удалось. И за «Потемкиным» осталась только слава первого в истории кинофильма, «вломившегося» в неприступную цитадель Большого академического театра СССР. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Но:

скачок. Переход из количества в качество. Переход в противоположность.

Все это — элементы того диалектического хода развития, какими они входят в понятие материалистической диалектики.

И отсюда — как для строя разнообразного произведения, так и для строя любого патетического построения — можно сказать, что патетический строй есть такой, который заставляет нас, вторящих его ходу, *переживать моменты свершения и становления* закономерностей диалектических процессов.

Момент свершения мы понимаем здесь в смысле тех точек процесса, через которые проходит вода в *мгновение* становления паром, лед — водой, чугун — сталью. Это тот же выход из себя, выход из состояния, переход из качества в качество, экстаз. И если бы вода, пар, лед и сталь могли психологически регистрировать свои ощущения в эти критические *моменты* — моменты свершения скачка, они сказали бы, что они говорят [с] пафосом, что они в экстазе.

Гораздо более высокие формы переживания пафоса, гораздо более высокие формы экстаза даны нам. Нам и только нам из всех обитателей земного шара дано величайшее — реально переживать шаг за шагом каждый момент неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира.

Нам дано еще большее — дано коллективное участие в величайших поворотных мгновениях в истории Человека и переживание их.

Это переживание момента истории есть величайший пафос и ощущение спаянности с этим процессом. В ощущении единой с ней поступи. В ощущении коллективного в ней соучастия.

Таков пафос в жизни.

Таково же отображение его в методике патетического искусства. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй вторит той основной и единой закономерности, по которой совершаются органические, социальные и всяческие иные процессы становления вселенной, и через сопричастие с этой закономерностью (отражением которой является наше сознание, а областью приложения — все наше бытие) не может не наполнить нас наивысшим доступным нам эмоциональным ощущением — пафосом.

Остается вопрос — каким же путем художнику практически достигать этих формул композиции?

Рецепт ли изложенное? Эталон ли? Пропись? Отмычка или ключ?

В каждом завершенном патетическом произведении неизбежно скажутся эти композиционные формулы. Но их не достигнуть одними априорными композиционными выкладками.

Одного знания, одного мастерства, одного овладения ими недостаточно.

Для подлинной органичности и для подлинного пафоса как высшей ее формы это необходимо, но одного этого мало.

Лишь тогда произведение станет органичным, лишь тогда оно сможет вступить в условия высшей органичности — в область пафоса, как мы его понимаем, когда тема произведений, когда его содержание, когда его идея станут органически неотрывным единством с мыслями, чувствами, с самым бытием и существованием автора.

Лишь тогда органичность сама проступит в строжайших формах строя произведения, лишь тогда искушенному в познаниях мастеру останется не более как довести его до последних блесток формального совершенства.

И тогда, и только тогда, будет иметь место подлинная органичность произведения, входящего в круг явлений природных и общественных как равноправный сочлен, как самостоятельное явление.

II. ПАФОС

СЕПАРАТОР И ЧАША ГРААЛЯ

Разбирая композицию «Потемкина», мы установили известную закономерность, согласно которой выстраиваются патетические построения.

Мы обнаружили, что основным признаком патетической композиции оказывается непрестанное «исступление», непрестанный «выход из себя» — непрестанный скачок каждого отдельного элемента или признака произведения из качества в качество, по мере того как количественно нарастает все повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом.

Нам удалось показать, что именно согласно этой схеме разворачивается композиция «Потемкина» как в целом, так и в каждой отдельной его части.

Композиционное разрешение согласно этой формуле возникло совершенно интуитивно и возникало совершенно естественно как наиболее органическая форма, в которую выливалось само патетическое переживание темы.

Однако, окончив фильм, тут же разглядеть, обнаружить и сформулировать этот композиционный метод, даже в объеме признака, я, конечно, никак не сумел бы и не сумел.

Необходимо было сделать еще какое-то патетическое решение подобного же типа, и только потом, после этого — *сопоставив результаты* обоих этих разрешений — можно было бы найти некоторую общую для них закономерность и взять на себя смелость рассматривать ее уже как известный метод, согласно которому строятся патетические произведения вообще.

Кроме того, распознать метод патетического построения «Потемкина» на самом же «Потемкине», как ни странно, до известной степени мешала... патетичность самого материала, самого сюжета, самой темы и самих ситуаций.

Распознавание метода патетизации материала *средствами композиции* тонуло здесь в *пафосе самой темы*.

Необходимо было сличить строй этой композиции обязательно с каким-либо другим случаем и примером из области патетического письма.

Причем наиболее желательным случаем здесь должен был бы оказаться такой, где имела бы место *произвольная патетизация* некоего материала, который, взятый сам по себе (per se), отнюдь не патетичен!

Именно такой случай нам и встретился сразу же после окончания фильма о «Потемкине».

Случай этот и помог нам разобраться в методах построения патетических произведений вообще.

К этим именно годам относится практическое зарождение колхозного строя и мощных государственных совхозов, в дальнейшем играющих такую гигантскую роль в экономике нашей страны и в деле строительства социализма. Эти грандиозные социальные перспективы не могли не вдохновлять творческое воображение.

Одновременно не могла не увлекать и тема индустриализации сельского хозяйства как таковая. Надо не забывать, что в те годы образ индустрии был одним из наиболее популярных среди художников нашего поколения.

Нельзя сказать об этом фильме, чтобы первая часть задачи была бы решена достаточно глубоко и правильно.

И это, вероятно, потому, что на первое место выступал скорее «пафос машины», нежели социальное осмысление тех глубоких процессов, которыми была полна деревня в переходе своем на формы коллективного хозяйствования.

Но если этот фильм целиком не справлялся со всей широтой своей темы, то в области методологического распознавания интересующей меня проблемы пафоса он оказался именно тем, что мне было нужно.

Это был наш фильм, известный тем, что он провозгласил «пафос сепаратора»,— фильм «Старое и новое» (в рабочем своем варианте носивший название «Генеральная линия»; 1926—1929).

Об этой затее «патетизировать предмет сельскохозяйственного оборудования», о том, как в картине сепаратор возгорался «внутренним светом» как бы в порядке вызова Чаше святого Грааля [1] («...На чорта нам эта испанская посудина...» — писал я тогда [2]) и о многом другом в связи с этим фильмом писалось очень много и в то время и позже.

Известного патетического эффекта фильм в этом направлении достиг.

Сошлемся для подтверждения этой стороны общего от него впечатления на свидетельство «очевидцев». Приведем для этой цели хотя бы несколько отрывков из океана прессы, хлынувшей в ответ на каскады молока, которые струились с экрана в этом фильме.

Сперва несколько строк из общей истории кинематографа Бардеша[3] («Histoire du Cinéma» par Bardèche, Paris, 19[35]):

«...Нет ничего неожиданного в том, что советское кино, рассматривавшее отдельных действующих лиц как участников некоего единого общего хора *, в определенный момент своего развития обратилось к тому, чтобы героем своего фильма сделать самую природу... Природа и труд хлебопашца несомненно принадлежат к благороднейшим темам искусства, позабытым в течение вот уже добрых двух тысяч лет. Ибо, конечно, не «пейзанские» романы продолжают традицию Гесиода[4] и Вергилия[5]. Им не хватает той точности и вместе с тем поэтичности, которые, сочетаясь, создают «Георгики». Подлинный Вергилий — это Эйзенштейн, это Довженко...**.

...Одних красивых фотографий здесь было бы недостаточно, нужно было, чтобы синеаст *** сумел бы воскресить в себе поэтов древности, чтобы сам он стал певцом борьбы человека с землей, современным Гесиодом...»

Следующий отрывок я нарочно беру из бельгийского... католического журнала, несомненно особенно компетентного в вопросах экзальтации, экстаза и пафоса («La Nouvelle Equipe», № 1, 1930).

Вот как он пишет о патетическом эффекте, достигнутом картиной:

«...Эпический лиризм мчит эту «Генеральную линию», воспевающую и превозносящую дары земли («exaltation des éléments terrestres») — поля, молоко, хлеба — вдохновляемые машиной (как вдохновляет глаз наш эта иная «машина» — съемочный аппарат); экзальтация их вырастает из мощного ритма смены времен года, плодородия, жатв и самой живой атмосферы, представленных с невиданной доселе широтой богатства. Капля сливок, вязанка ржи, искры расплавленного металла — все эти откровения

* Здесь имеются в виду «массовые» фильмы — «Потемкин» и «Октябрь», характерные для предыдущего этапа развития советского кино — «кинематографа воинствующей революции», как, в отличие от последующего «кинематографа мирного строительства», его называет Бардеш. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Имеется в виду «Земля» А. П. Довженко, сделанная вслед за выпуском «Старого и нового». Упоминание об этой его работе мне здесь особенно приятно привести. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

*** — кинематографист (от *франц.* cinéaste).

внутренней динамики, таящейся в природе этих явлений, с виду повседневных и в себе незаметных,— все это вздымает дионисийский лиризм[6] Эйзенштейна*. И эти скромные явления повседневности становятся полными пафоса, претворяются и возносятся в разряд величественных явлений стихии, схваченных экраном и расстилающихся перед нами...»

Еще дальше в своем отзыве идет журнал «Le Mois» (Париж, 1931 г.). «Скромная» сцена около сепаратора рисуется ему уже вовсе экстатической оргией!

«...И вот внезапно сгустевшее молоко превращается в сливки! Глаза сверкают, зубы блестят сквозь расплывающиеся улыбки. Крестьянка Марфа протягивает руки, чтобы принять в них поток сливок, вертикально устремляющихся к ней; она им обрызгана; лицо забрызгано сливками, и она смеется, смеется! Это радость чувственная, почти животная: кажется, что она готова сбросить с себя одежды и в исступлении страсти кататься обнаженной в этих потоках хлынувшего на нее благосостояния, разливающегося вокруг нее струями сливок...».

В этом месте невольно вспоминается эпизод из той самой «Земли» Довженко, которую вслед «Старому и новому» упоминает выше «История кинематографа» Бардеша.

Если в данном разрешении сцены у сепаратора композиционными средствами достигнута экстатическая исступленность такого градуса, что кажется, что вот-вот сорвется на оргиастический пляс героиня фильма, то в картине Довженко, в первой ее редакции, в аналогичном моменте была действительно введена сорвавшая с себя одежды обнаженная женщина, в исступлении мечущаяся по хате. Эта «голая баба», как выражалась о ней критика, была, естественно, встречена «в штыки». И это вполне естественно — подобный образ и образ поведения внутри бытовой обстановки украинского села, переходящего к коллективизации, конечно, звучали «чужеродным телом». Иное было бы дело, если бы в сюжете картины значились бы вакханалия или хлыстовское радение. «Голая баба» была удалена из фильма**.

Не забудем об этом случае, когда ниже мы займемся разбором, почему в сцене у сепаратора патетизация ее делает упор на *средства композиционной выразительности*, а не на *игровую экзальтацию участников*.

Как видим из приведенных «свидетельств» — конечный эффект чисто композиционного решения никак не уступает в данном случае «игровому» и в «чувствах» зрителя даже вызывает

* «Lyrisme dyonisiaque d'Eisenstein» (!) (*Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Об этой злополучной «голой бабе» мне уже один раз по несколько иному поводу пришлось писать еще более подробно в статье моей о Гриффите (см. сборник «Гриффит», Госкиноиздат, 194[5]). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

тот же самый образ исступления, который «так и просится» к данной ситуации, но который никак в подобной обстановке не уместен!

Вообще же мне кажется, что этих «свидетельств» более чем достаточно для того, чтобы подтвердить достаточно «экстатический» эффект отдельных моментов фильма и сцены у сепаратора в особенности!

Можно было бы разве что еще упомянуть из отзыва Красны-Краусса в журнале «Filmtechnik» (1930) замеченную им изобразительную особенность фильма, характерную тем, что все в нем пластически представлено «либо чрезмерно крупно, либо чрезмерно мелко (общим планом)», то есть тот же основной характерный признак экстаза — в данном случае по линии масштабов, везде *выбрасывающихся за пределы уравновешенной нормы*,— если общий план, то план «сверхобщий», если крупный, то «сверхкрупный».

Однако все это было настолько уже давно, что, может быть, небесполезно вкратце напомнить читателю, что и как происходило в самой этой картине в целом *.

[. . . .]

Центральной, наиболее удачной и, как всегда, наиболее показательной для самого метода была именно сцена вокруг сепаратора, недаром же он с самого начала, с самого зарождения фильма, попал в «catch word» **, под которым «программно» строилась кинематографическая особенность фильма.

О тематической стороне картины мне самому пришлось писать очень много[7], но здесь мне приходится впервые писать о чисто исследовательском значении этой центральной сцены фильма, где вокруг сепаратора идет напряженная игра надежд и сомнений — «сгустеет — не сгустеет» ли молоко — и в конце концов во взрыве восторга вместе с брызнувшим потоком сливок вихрем нарастает массовая запись в члены молочной артели.

Вот где был случай пафоса темы при полном отсутствии внешних элементов пафоса в обстановке сцены, построенной вокруг манипуляций с неким аппаратом, способным благодаря закону центробежной и центростремительной силы отделять молоко от сливок и сливки от молока.

Вот где задача «патетизации» материала неукоснительно требовала того, чтобы одними средствами выразительности и композиции сделать из факта появления первой капли сгустевшего молока такую же захватывающую и волнующую сцену, как эпизод встречи «Потемкина» с адмиральской эскадрой, ожидание этой первой капли построить на таком же напряжении, как ожи-

---

* Далее в тексте помета С. М. Эйзенштейна: «Пропуск для краткого пересказа содержания «Старого и нового». Пересказ этот не был сделан автором.

** — лозунг *(англ.)*.

дание, будет ли или не будет выстрела из жерл орудий эскадры, и, наконец, найти пластические средства выражения идеи восторга тогда, когда тяжкое «испытание сепаратором» увенчивается победоносным торжеством техники.

Ведь здесь не было ни массовки, во время расстрела низвергающейся по одесской лестнице,

ни эскадры, с зияющими жерлами орудий развернутым фронтом надвигающейся на одинокий броненосец,

ни стука машин в секунды наивысшего напряжения,

ни взлета сотен матросских шапок в небо тогда, когда без единого выстрела адмиральская эскадра проходит мимо.

Здесь была почти пустая изба молочной артели.

Кучка сомневающихся мужиков и баб.

Тройка энтузиастов: активистка Марфа Лапкина, белокурый комсомолец, районный агроном.

Да тускло поблескивающая «молочная машина».

И вместе с тем по теме — какая-то громадная «общность» со всеми частями фильма о мятежном броненосце.

Общность одного и того же ощущения зарождающегося сознания классовой солидарности и коллективизма, которая в историческое мгновение судьбы «Потемкина» объединяет воедино броненосец и эскадру и столь же значительно в будничной обстановке одной из многих миллионов деревень нашей родины творит такое же чудо слияния отдельных собственников в единое коллективное хозяйство.

Обе сцены проникнуты не только одинаковым пафосом.

Но их в равной степени, несмотря на разность эпохи, времени, ситуации, видимого масштаба событий, объединяет еще и одна и та же тема — коллективное единство.

Такая родственная общность темы не могла не потребовать и сродства приемов воплощения.

Поэтому — вслед «Потемкину» — она не могла не определить собой основной композиционный строй и сцены у сепаратора по той же самой формуле взрыва, который вслед безудержному нарастанию напряжения разрывается системой последовательных взрывов, как бы вылетающих друг из друга, совершенно так же, как это происходит в ракетном снаряде или в цепной реакции урана в действии атомной бомбы.

Это определило собой и выбор самой ситуации (ожидания первой капли сгустевшего молока), одинаковой с кульминационной сценой в «Потемкине» (ожидание выстрела).

И все это потому, что схема «цепной реакции» — накопление напряжения — взрыв — скачки из взрыва в взрыв — дает наиболее отчетливую структурную картину скачков из состояния в состояние, характерную для экстаза частностей, слагающихся в пафос целого.

И вместе с тем здесь имелся вовсе иной материал в сюжете, в ситуации, в обстановке, в деталях и элементах сцены.

Решенная столь же непосредственно, «спонтанно» и непредвзято, эта сцена, в дальнейшем сопоставленная со сценами из «Потемкина», не могла не раскрыть сущности самой этой формулы в основе метода, которым выстраивался пафос обеих этих сцен.

Точность формулировок, как сказано, пришла позже — уже из сличения готовых фильмов.

Но любопытно отметить, до какой степени отчетливо для самой режиссуры было это ощущение преемственности обеих сцен даже на сценарном этапе «Старого и нового».

Если само монтажное разрешение «пафоса» сцены у сепаратора в основном определялось за монтажным столом и в порядке возникших отсюда необходимых досъемок (фонтаны, титры возрастающих по размеру цифр и т. д.), то связь внутренней динамики самого построения этой сцены с соответствующими построениями в «Потемкине» видна хотя бы из того, что в самом сценарии «Старого и нового» именно в этом месте имеется прямая ссылка на... «Потемкина»!

В этой сцене ожидания капли сгустевшего молока из сепаратора так дословно и вписано: «...Так ждал при встрече с адмиральской эскадрой броненосец «Потемкин»...»

Больше того! В одном из первоначальных монтажных вариантов уже готового фильма в эту сцену в порядке пластической ассоциации даже был *вклеен* (!) соответствующий контратип фрагмента сцены «Потемкина», ожидающего встречи с эскадрой!

Этот фрагмент почти тут же поспешно был вырезан самой режиссурой ввиду крайней нелепости и неорганичности результата.

Такова обычно неизбежная судьба всех слишком подчеркнутых *внешними* средствами *внутренних* образных ассоциаций!

Там же, где они, подобно самим ассоциациям, лишь мимолетно задевают сознание, там они живучи и органичны.

Таковы, например, в этой же сцене, не в пример вклеенным и выброшенным целым фрагментам «Броненосца», выводные трубки сепаратора, сфотографированные по кадрам таким образом, что они пластически перекликаются с угрожающими пустыми жерлами орудий, так пугающе торчавших с экрана в зрительный зал в «Потемкине» *.

---

* Интересно вспомнить, что эффект такого же пушечного жерла, направленного в зрительный зал, после выхода фильма был тут же подхвачен в двух театральных постановках ближайшего сезона — одной в Москве и одной в Берлине (при инсценировке какой-то из пьес Бернарда Шоу). В первом случае целый нос корабля с торчащими орудиями двигался в направлении зрительного зала; во втором — в него врастало вырастающее в длину длинное жерло одинокого орудия. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

(Такой метод съемки был совершенно в общей стилистике самого фильма. Не забудем, что именно в нем этот же прием был использован умышленно обнаженно и иронически. Такова в порядке сатирического изобличения другой «машины» — «бюрократической машины» — гигантски во весь экран снятая каретка пишущей машинки, наезжавшая на аппарат и до «разоблачения» казавшаяся краном какого-то грандиозного индустриального сооружения.)

Этот пластический трюк в свою очередь целиком лежит внутри системы тех пластических средств выражения, которыми изобилует фильм в целом.

Именно здесь, в этом фильме, впервые планомерно использовались и всячески подробно обследовались выразительные возможности способности пластического искажения объектива «28».

Особенность этого объектива — в одинаковой резкости фокуса вырисовывать как самую крупную первопланную деталь, так и всю глубину в целом,— хорошо известна и часто используется в интересах простого показа.

Однако этой черте объектива сопутствует еще одна особенность, которую раньше старательно обходили и по крайней мере в конце двадцатых годов старательно избегали.

Это — способность этого объектива к перспективному искажению.

Оно состоит в том, что при пользовании этим объективом перспективное уменьшение предметов в глубину резко ускоряется против тех норм, к которым привык наш глаз.

Это особенно резко бросается в глаза в тех случаях, когда предметы переднего плана выдвинуты особенно близко к объективу, и еще больше в тех случаях, когда имеешь дело с одним и тем же предметом, один конец которого резко придвинут к аппарату. Таковы, например, несообразно гигантские ступни, обращенные на зрителя при съемке лежащей ногами к аппарату человеческой фигуры, или гигантски, дугой на публику выпяченный живот фигуры, поставленной прямо на аппарат с теряющимися «вдали» головой вверху и ногами внизу, и т. д. и т. п.

Совершенно естественно, что с большей или меньшей степенью подчеркнутой «откровенности» такие возможности объектива не могли не вплестись в систему выразительных средств картины, в которой «выход из себя» — из одного состояния в другое — стоял в основе темы о крестьянах, ставших колхозниками, и этим определил и всю методику выразительных средств по всем статьям, следовавшим экстатической формуле выхода из себя.

Применение искажающей способности объектива «28» здесь было проведено во всех возможных оттенках.

В одних случаях это почти неуловимое видоизменение реаль-

ных форм природы в порядке увеличения их массивности. Таковы, например, крупы кулацких коней, которых Марфа безрезультатно идет просить у кулака для пахоты, прежде чем она вынуждена впрячь в свою допотопную соху — собственную корову. Рядом с ними хрупкая беднячка Марфа кажется особенно маленькой и беспомощной.

В других случаях искажающая способность объектива применялась более откровенно: то в порядке «гоголевской» гиперболизации (так, в «манере Мантеньи» [8] от ног к голове снята туша спящего кулака), то в порядке монументализации — напр[имер], при засъемке отдельных статей быка и самого быка от задней ноги к рогам в глубине, в сцене «бычьей свадьбы», создававшей впечатление о быке как о полумифологической громаде, напоминавшей Юпитера, когда-то в облике быка похищавшего Европу! [9]

И наконец, в подчеркнуто ироническом «обнажении приема» после успешной первоначальной «мистификации» с уже упомянутой пишущей машинкой.

Так или иначе, во всех этих случаях — в разной дозе и в разной степени наглядности — объектив «28» неизменно помогал предметам... «выходить из себя», выходить за очертания предписанных им природой объемов и форм.

И в этом вновь по-своему «пластически» звучала тема человека, который с помощью индустрии — в условиях нового социального строя — своей творческой волей заставлял выходить «из себя» веками установившиеся нормы и формы «идиотизма деревенской жизни» (Маркс) в новые виды, формы и качества социалистического земледелия.

Рассматривая с этих позиций фильм в целом, мы видим, что «по внутренней линии» сцена у сепаратора несла совершенно отчетливую идейно-тематическую пафосную тему.

Больше того, я думаю, что выбор в качестве центрального эпизода именно этой сцены претворения судеб капли молока — вероятно, тоже чем-то не совсем случаен. Ведь как-никак, в этой капле молока, перескакивающей в новое качество капли сливок, как в капле... воды, как бы предметно отражалась судьба кучки разрозненно и разобщенно бытующих и хозяйствующих собственников-крестьян, как раз под впечатлением от сепаратора (этого представителя возможностей машинизированного сельского хозяйства) так же внезапно совершающих гигантский качественный скачок по линии форм общественного развития от единоличного хозяйствования к хозяйствованию коллективному, из «мужиков» становясь колхозниками.

И вместе с тем по чисто внешним своим чертам и признакам сама постановка вопроса о «пафосе сепаратора» вслед за вопросом о пафосе восставшего военного корабля не могла не нести на себе известной парадоксальности.

«Старое и новое» — «Сепаратор»

«Старое и новое» — «Сепаратор»

38

50

ЧЛЕНОВ АРТЕЛИ

«Старое и новое» — «Сепаратор»

«Старое и новое» — «Сепаратор»

Леонардо да Винчи. «Святая Анна и богоматерь с младенцем»

Такая парадоксальность в постановке самой задачи не могла не потребовать и известной парадоксальности и в области средств воплощения подобного намерения.

Как сказано, парадоксальность здесь была скорее внешней, а не по существу, и потому естественно, что в области воплощения подобная парадоксальность должна была окрасить собой как раз наиболее внешние элементы композиции.

Это делало весь композиционный строй особенно наглядным, так как парадоксальность применяемых средств невольно «обнажала» здесь самую природу метода и приемов, которыми «выстраивался» пафос.

Это давало «Старому и новому» большое исследовательское преимущество сравнительно с «Потемкиным», где эти же средства воздействия настолько органически врастали в самую ткань произведения, что вне сопоставления с другими случаями и примерами на первый взгляд казались совершенно нераспознаваемыми.

Если сейчас ретроспективно взглянуть на эти два фильма рядом, то может показаться, что вся эта возня вокруг «пафоса сепаратора» была поднята с единственной целью осуществить исследовательский эксперимент, в задачу которого входило бы раскрыть природу патетической композиции!

На деле это, конечно, было совершенно не так.

В период работы над фильмом на ум меньше всего лезли формальные задачи или приемы, а весь... пафос творчества был направлен лишь к одному — всеми возможными и невозможными средствами поднять до пафоса, казалось бы, серую и обыденную с виду сельскохозяйственную тему, которая, однако, в самой сущности своей несла наиболее патетическую идею создания колхозного строя.

Возгоравшийся внутренним светом сепаратор был лишь как бы центральным образом, конденсировавшим в себе как тему в целом, так и отношение к ней.

Как показала практика, в реализации этой задачи всеми «возможными и невозможными средствами» львиная доля выразительных средств легла именно на средства... «невозможные», парадоксальные.

Одними средствами, взятыми из самой среды и материала сцены вокруг сепаратора, «поднять» эту сцену до степени восторженного экстаза было, конечно, невозможно и не удавалось.

Потребовался... скачок за область выразительных средств и возможностей самой этой среды.

Мы уже видели, что совершенно то же самое происходит и в финале «Одесской лестницы», где после использования всех выразительных средств, связанных с самой ситуацией расстрела, сам принцип этих средств выражения «перескакивает» в иное

измерение — из ряда драматически-ситуационного в ряд метафорический (см. выше).

Здесь, естественно, могут спросить: а почему бы не решить сцену экстатического восторга вокруг сепаратора в чисто игровом «поведенческом» плане?

Прежде всего потому, что здесь тематически идет дело о триумфе внутриидейном, а не о дионисийской вакханалии, которая охватывает некую группу людей перед лицезрением чуда.

Это соображение, более чем всякое иное, определяло внутреннюю необходимость решать эту сцену не через средства обыкновенного внешнего поведения, а средствами какого-то иного плана, чем план обыкновенных бытовых поступков.

К этому же прибавляется еще и то обстоятельство, что бытово допустимый размах проявлений «экстатической» радости в самом поведении здесь был бы очень скромного и очень малодинамического диапазона.

Стихийный пляс вокруг сепаратора в манере «ночи на Лысой горе» был бы одинаково неуместен и нелеп как для обстановки молочной артели, так и для рассудительно-сдержанного характера нашего мужика, если его не обуревает разгул стихии и страстей совсем иного, боевого порядка, чем тот диапазон его чувств, который может включить в нем первая встреча с сепаратором в реальном быту.

Вот если бы перед нами была бы сцена с Моисеем [10], ударом жезла высекающим потоки воды из одинокой скалы в пустыне, и тысячами умирающих от жажды людей, бросающихся к этим потокам,

или исступленный пляс богоотступников вокруг библейского же «золотого тельца» [11],

Шахсей-Вахсей [12] с сотнями исступленно иссекающих самих себя саблями фанатиков,

или хотя бы хлыстовское радение [13],

— тогда было бы чем и как разворачивать картину толп, объятых пафосом через экстаз самого поведения!

Но мало этого!

К моменту сцены около сепаратора возможности средства экстатического поведения уже исчерпаны внутри самого фильма.

Сцене с сепаратором предшествует сцена крестного хода и моления о дожде в поле, спаленном засухой.

Здесь, в этой сцене, дана полная воля неистовому и изуверскому религиозному экстазу тех, кто, тащась на коленях, сгибаясь под тяжестью икон и зарываясь в пыли иссохшей земли, в тщетных воплях, обращенных к небесам, взывает о чудодейственном ниспослании дождя.

Нужно было столкнуть и противопоставить эти два разных мира пафоса и экстаза — мир «старого» и мир сметающего его

«нового» — мир беспомощного рабского подчинения неведомым силам природы и мир организованного и технически вооруженного противостояния слепой стихии *.

И это внутреннее противопоставление двух разных сущностей экстаза и пафоса требовало и разных систем в средствах их воплощения. И выразительные средства воплощения обеих этих рядом стоящих сцен естественно «расслоились» по разным областям, по разным измерениям средств воздействия.

Крестный ход и «моление о дожде» вобрали в себя в основном игровые — можно было бы сказать «театральные» — средства воздействия через поведение людей (не игнорируя, конечно, и всего допустимого в этих рамках арсенала кинематографических приемов и средств).

Сцена же у сепаратора сделала основной упор на средства и возможности чистого кинематографа, в иных искусствах в такой форме и в таком объеме невозможные (не игнорируя при этом, конечно, и необходимых по этой сцене элементов поведения и игры, поданных подчеркнуто скупо и сугубо сдержанно).

Такое «размежевание» средств выражения имело еще и глубокое осмысление с точки зрения пафосной композиции (как мы ее знаем теперь), ибо в этой последовательности систем выразительных средств был такой же сдвиг («скачок») из одного измерения в другое — из измерения игрово-кинематографического («театрального» кинематографа) в область «чистого» кинематографа, кинематографа самостоятельных, неповторимых и неподражаемых средств и возможностей.

Вся система выразительных средств «где-то около середины части» (совсем как в «Потемкине») целиком перебрасывалась, «перескакивала» в иное, противостоящее ей новое измерение.

Каков же был сам ход построения, которому мы здесь предпослали столь подробные и обстоятельные рассуждения?

До момента появления первой капли «сгустевшего» молока **, ударяющейся в подставленное к сепаратору ведро, игра напряжений строится средствами всего доступного нам арсенала монтажных приемов.

Это игра сомнений и надежды, подозрительности и уверенности, простого любопытства и нескрываемого волнения, проходящих по целой серии укрупняющихся крупных планов — от групповых, двух-трехперсонных к одиночным.

* В широком размахе молочного хозяйствования и животноводства, помимо прочего их значения, присутствует еще и одна из форм гарантий экономической самозащиты крестьянского хозяйства от стихийных бедствий. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Кстати, не забудем здесь отметить, что чисто предметная сторона сцены тоже имеет в себе «патетический» сюжет о том, как «обыкновенное» молоко перескакивает в качественно-повышенную молочность — в... сливки! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Эти серии лиц прорезаются кадрами героини — Марфы Лапкиной, агронома и комсомольца Васи, во все убыстряющемся темпе раскручивающих ручку сепаратора.

Движение подхватывают планы вертящихся дисков и все чаще появляющихся в разных ракурсах выводных труб сепаратора.

Еле заметно и как бы случайно «игре сомнений» вторит тональность съемки [14].

Как бы случайно и еле заметно кадры нарастающей надежды постепенно светлеют, кадры усугубляющегося подозрения — темнеют.

С нарастанием темпа куски монтажно укорачиваются — дробь смены светлых и темных кадров становится более частой. Диски вертятся быстрее и быстрее, и, как бы подхваченная ими, световая дробь монтажных кусков перескальзывает в реально мчащиеся по крупным планам световые «зайчики» (с помощью технического приема вертящегося шара, оклеенного осколками зеркала).

В нужное время вся эта система кусков прорезается жерлом трубы сепаратора. Нужное количество мгновений оно пусто. Необходимое время у нижнего края его набухает капля.

(Мчатся, сменяясь, крупные планы лиц.)

Нужную длительность набухшая капля дрожит.

(Бешено крутятся диски механизма сепаратора.)

Вот-вот капля упадет.

(Несутся крупные планы, прорезаемые кручением дисков.)

Капля срывается.

Падает!

И звездою мельчайших брызг разлетается, ударив о дно пустого ведра.

И вот уже безудержно, в бешеном напоре вырываясь из тела сепаратора, в это днище ударяет струя густых белых сливок.

Уже струя и брызги монтажно пронизывают поток восторженных крупных планов каскадом белоснежных потоков молока, серебряным фонтаном безудержных струй, фейерверком неугомонных всплесков.

И вот как бы в ответ на невольно срывающиеся здесь сравнения на экране после взрыва впервые брызнувшего молока в монтаж молочных струй вплетается как бы сторонний материал — залитые светом... водяные столбы бьющих фонтанов.

Снова, как в «Потемкине», в действие врывается метафора «фонтанов» молока, забивших из сепаратора,— фонтанов молока, перекликающихся с фольклорным образом «молочных рек» и «кисельных берегов» как символом материального благополучия.

И снова, как в «Потемкине», одновременно с повышением самой интенсивности движения, перескакивающего в следующий

разряд измерения (фонтаны бьют сильнее, сверкают ярче, чем струи молока!), внутри самого метода сказа-показа происходит такой же скачок из измерения в измерение: от изложения предметного к изложению метафорическому («фонтаны молока»).

Но монтаж не задерживается на этом. Он делает новый сдвиг, новый скачок в новый образ — в образ «засверкавшего фейерверка».

Подхватывая сверкание вод фонтана, превосходящее сверкание струй молока, монтаж возгоняет степень этого сверкания в новый, повышенный разряд интенсивности сверканий — в сверкание взлетающих огней, огней, уже не только разгорающихся светом, но засверкавших многоцветностью — новым качеством — цветом.

Техническим приемом осуществления этой мысли оказался внучатный племянник приема от руки раскрашенного красного флага все того же «Потемкина».

От образа фейерверка был взят лишь элемент сменяющейся многоцветности, и, вторя этому, сам технический прием осуществился разливом чистого цвета — разным цветовым виражом отдельных кусков бьющих водяных струй. Одноцветно сверкавшие монтажные куски бьющих фонтанов перескакивали в другой разряд — в цветовое сверкание, совершенно так же как в переходе от дня к ночи разноцветными огнями вспыхивают фонтаны площадей в лучах обрушенных на них разноцветных прожекторов *.

Но и на этом не останавливалось монтажное «неистовство» сцены.

Головокружительно просверкав некоторое время на экране, эти цветные куски вновь перебрасывались в куски... бесцветные.

Ведь для *цветных* кусков скачок в *бесцветность* — это новый скачок в еще раз новое качество!

Ибо на этот раз это был вовсе не возврат в серые куски однотонной фотографии.

Цветные куски перебрасывались в систему новых, лишенных цвета кусков, но в такие куски, которые, казалось бы, расщепили цвет серой однотонной фотографии как бы надвое: на совсем черное поле и молнию совсем белого росчерка по этому черному фону.

При сличении с «Потемкиным» это звучит почти как доведение до неизобразительной степени «супрематизма»[15] такого же расщепления серого тона — там, где он удерживается в пределах

---

* В пределах этой же картины подобные же куски еще раз врывались коротким монтажом цветовых взрывов в экстатическом моменте пароксизма «бычьей свадьбы», куда была возведена обычная «будничная» сцена на случном пункте. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

предметных белых бликов ночных огней на черной поверхности ночных вод, в сцене ночи в канун встречи броненосца с эскадрой.

Но мало этого — в «Старом и новом» в подобных, графически абстрагированных кадрах от куска к куску белый зигзаг на черном фоне скачками рос, вырастал, усложнялся.

Пластически это был новый оборот цветового разрешения: из многообразия цвета, вспыхнувшего из однотонной фотографии, не *назад* к серой однотонности, но *вперед* — к чистой графике черного и белого.

Вместе с этим сама пластическая система перескакивала из области *изобразительной* в противоположную *неизобразительную* область: белые графические зигзаги по черному полю.

Но мало того — возрастающие размером пластически неизобразительные белые зигзаги взамен этого несли новое свойство — идею нарастания, выраженную не количеством изображенных предметов, но через смысл знака.

Ибо возрастали они не только внешним размером, но прежде всего внутренним значением того нарастающего количества, которое они собой выражали.

Белые зигзаги эти были возрастающими не только по размеру, но и по внутреннему значению количества *арабскими цифрами:* 5—10—17—20—35, цифрами, которые, вырастая в количественном своем значении одновременно с увеличением пластического размера начертаний, отстукивали победоносную дробь возрастающего количества лиц, вступающих в молочную артель.

«Дробь» получалась от того, что здесь на смену текучим *динамическим* кускам *движения* струй «горохом» сыпалась последовательность *статических* кусков *неподвижных* цифр, сменявших друг друга монтажными толчками.

И тут перед нами — снова сдвиг и скачок в противоположность!

И при этом это случай особенно любопытный, так как здесь решался максимум *динамики* через посредство монтажной дроби коротко настриженных — в себе неподвижных — то есть *статических!* — кусков.

Сам же финал этой сцены, где непосредственная динамика монтажно сменяющихся белых зигзагов все разрастающихся размеров одновременно с этим в самом содержании этих начертаний несла осмысленную в знаках идею количественного нарастания, тем самым являл основное из самой природы пафоса — такое же слияние воедино — в едином порыве — сферы чувства и сознания человека, охваченного экстазом.

Абстрагированное конечное понятие о числе — о численности членов молочной артели — было в этой сцене обратно ввергнуто в разгул чувственных представлений, из которых оно в процессе

развертывания самой сцены проходило фазы становления от факта к образу, от образа к понятию, ведя за собой зрителя через сферу чувств в сферу понятий и сливая обе сферы в единой охваченности пафосом.

И, воспроизводя таким образом на кратчайшем отрезке фильма тот процесс, в котором реально происходит становление чувств в понятия, этот финал сцены, конечно, не мог не захватывать по-своему глубоко и неодолимо сознание и чувства зрителя.

Здесь, именно здесь, и после высказанного выше вполне естественно — в порядке отступления — выразить предположение о том, что же должно произойти, если перед нами окажется обратный случай.

Если будет иметь место не такое полное слияние в единстве между обликом начертания и внутренним смыслом, а как раз наоборот — полный «раздвой», полное «разъятие» между сущностью и знаком с последующим произвольным столкновением их «лбами» в насильном и противоестественном их соединении.

Как будто есть полное основание к тому, чтобы предположить, что построение, обратное принципу пафоса, должно давать и эффект — обратный пафосу: то есть эффект комический, смешной. В моменты какого состояния внутри возможностей человеческого поведения будет иметь место такой распад между знаком и его смыслом — в восприятии — мы знаем.

Это случается в моменты резкого «шока».

Блестящий пример этому мне пришлось как-то приводить по другому поводу и в другом месте [16].

Психологическое наблюдение такого порядка может, конечно, принадлежать только перу такого блестящего аналитика, как Лев Николаевич Толстой.

И действительно, на страницах «Анны Карениной» мы и находим нужное нам описание.

Это знаменитое место, когда Вронский после сообщения о беременности Анны бессмысленно глядит на циферблат и неспособен связать начертания положений стрелок с представлением о том, который час.

В моменты такого состояния человек, как говорится, «не в себе».

И это состояние *«не в себе»*, недаром знающее еще и более заостренную ироническую форму — «не в своей тарелке», ведь есть как бы пассивная и ущербная — обратная! — сторона «нас возвышающего», активно патетического *«выхода из себя»*.

А самый «шок» — такое же кривое зеркало качественного скачка, в котором в какое-то мгновение «срывается с петель» и опрокидывается какой-то установленный «порядок вещей» и обстоятельств, до того казавшихся незыблемыми и нерушимыми.

Естественно предположить, что отражение подобного положе-

ния в композиционные принципы даст эффект того, что мы позволили бы себе назвать «антипафосом», имея под этим термином в виду не просто «мягкий юмор» или «добродушную усмешку», но явление комическое с виду и глубоко значимое (может быть, даже трагическое) по существу.

Мы здесь в особенно выгодном положении потому, что можем привести по данному случаю совершенно конкретный пример подлинно комической (то есть комической в упомянутом выше смысле) ситуации, построенной именно на такого рода расщеплении между знаком и смыслом.

Принадлежит эта ситуация одному из наиболее прославленных комических творений недавнего прошлого.

Это одна из наиболее острых по глубине своего смысла сатирических сцен в «Диктаторе» Чаплина.

Это сцена, в которой Чарли в роли маленького брадобрея, только что вернувшегося домой, старательно стирает какие-то нелепые белые зигзаги, чьей-то неизвестной рукой размазанные по стеклам его маленькой парикмахерской.

А между тем эти нелепые зигзаги гораздо менее нелепы, чем зловещи, ибо суть они буквы J, E, W — буквы, которые, составленные вместе, означают слово «Jew» — еврей, а само слово это, написанное на стекле предприятия, является образом и символом расового угнетения фашизмом.

И вместе с тем по существу, по глубине своего внутреннего смысла [оно] и есть как раз такая же бредовая нелепость и грязь — в дальнейшем кровавая грязь,— за какую и принял эти начертания маленький брадобрей.

Так «внешний раздвой» между начертанием и содержанием его вновь объединяется в глубине смысла и заставляет сквозь видимый, казалось бы, внешний комизм ситуации патетически прозвучать истинную сущность социальной подоплеки самой сцены.

Возвращаясь, однако, к покинутому нами сепаратору, нужно еще сказать, что эта завершающая сцена «кавалькады» возрастающих цифр, по существу, берет еще один добавочный «барьер», осуществляет еще один скачок в области методов и средств изложения сюжета.

Первым был скачок из *предметного показа* в *образное изложение.*

Но «кавалькада цифр» идет дальше, и, походя совершив второй скачок из области *изобразительной* в область *неизобразительную,* она делает решающий, третий скачок из области *образного* изложения в область изложения *понятийного.*

Ибо *идея количества* здесь выражена не *предметным* показом «массовки», не *образной* метафорой людских «потоков», рекой

«стекающихся» в колхоз*, но чистым понятием, начертанным *числом.*

И, вторя этому, сама цепь *изобразительных кадров* перескакивает в цепь черно-белых цифровых *титров*.

Правда, следует иметь в виду, что игра на возрастающих размерах изображенных цифр, вторящих нарастанию их количественного значения, сообщает этим отвлеченным представлениям о количестве чисто чувственную динамику и этим как бы устанавливает переходное звено связи между предшествующими чувственными образами и последующей отвлеченностью понятий.

Самое любопытное во всем этом, однако, то, что, выстраивая эту замысловатую схему последовательностей, режиссура опять-таки делала это совершенно интуитивно и не имея ни малейшего теоретического познания о принципах того, как выстраиваются патетические произведения, как «делается» пафос произведения, когда автор охвачен пафосом темы.

И вместе с тем мы видим, что шаг за шагом сама система скачков и сдвигов из области в область, из измерения в измерение соблюдена в строжайшей качественной последовательности возрастающих интенсивностей с почти математической точностью.

Но важнее всего было то, что здесь и рядом в «Потемкине» было уже *два* случая патетических построений.

И от сличения этих двух разных случаев, решенных на разных ситуациях, на разных материалах и разных сюжетах**, уже с большой легкостью стали из области частных случаев практически «вдохновенного» разрешения этих задач отделяться самые закономерности и принципы построения, в которые органически выливается чувство авторского пафоса, перелагаясь в конкретные формы патетического построения.

Это и есть те самые принципы, изложению которых целиком был[а] отведена предыдущая глава.

* * *

В порядке добавления к главе, посвященной разбору патетической композиции «Старого и нового», мне хотелось бы еще на мгновение остановить внимание читателя на описанном выше моменте перескока от кусков нормальной («серой») фотографии к цветным кускам и от цветных дальше — снова к бесцветным, но

* Примером такого решения могло бы быть нечто вроде параллельного монтажа движущихся «потоков» людей и, скажем, мчащегося ледохода, как это, например, сделано у Пудовкина в последней части картины «Мать». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** К тому же один материал, как было сказано выше, был не только «в себе», но и наглядно патетическим, тогда как другой не менее отчетливо требовал умышленной композиционной «патетизации». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

уже не «серым» кускам, а к кускам, решительно размежеванным в белое и черное (в цифровые титры).

[...]Цветовая схема «серое — цветное — черно-белое», проходящая в сцене сепаратора на протяжении нескольких метров, «возродится» — амплифицированно [17] и развернуто на целые части! — в творчестве того же самого автора в цветовых замыслах по фильму «Иван Грозный».

Так, в подчеркнуто серой гамме там должны были выдерживаться две части сцены заговора на жизнь Ивана в хоромах Старицких, затем — цветовым «фейерверком» — две части пира в Александровой слободе и наконец — опять-таки двумя роликами — сцена убийства Владимира Андреевича в соборе, решенная целиком в черном (в оттенках черного, пронизанного сверкающей полосой парчового облачения обреченного князя и световыми точками движущихся свеч в руках хора опричников).

Это «вторжение» цвета в порядке водораздела между серым и черно-белым по-своему должно было скреплять вовсе не цветовую первую часть истории Грозного с целиком цветовой третьей его частью (фильм, хотя и двухсерийный, задумывался по внутренним своим членениям как трилогия — триптих).

Зачатки же всего этого, взятого вместе, в целом заложены в том же «Потемкине», где также фигурирует серое, расслаивающееся в черное и белое (об этом подробно дальше), и где также на мгновение цветовой фанфарой в моменте кульминации врывается... красный флаг!

Интересно отметить, что в этом случае приложения пафосного письма «Потемкин» не одинок.

Игра на черном и белом со взрывом в красное имеет (и как раз в эти же годы!) еще один весьма патетический пример.

Эту же точно цветовую формулу пользует в ином аспекте, но в порядке одинакового прицела и Маяковский.

Одно из самых острых своих впечатлений об Америке (куда он ездил в 1925 году) и об особенно глубоко возмутившей его расовой дискриминации в САСШ Маяковский воплотил в стихотворении «Блэк энд уайт» («Черное и белое») о старом негре-чистильщике сапог в Гаване.

С точки зрения негра Вилли весь мир размежеван на два цвета: черный и белый.

Белый
ест
        ананас спелый,
черный —
        гнилью моченый.
Белую работу
                делает белый,
черную работу —
                        черный.

И сбивает это строгое размежевание лишь одно обстоятельство, для старого негра Вилли непонятное:

Почему и сахар,
белый-белый,
должен делать
черный негр?

В ответ на этот вопрос он получает удар по лицу от белейшего сахарного короля, который «белей, чем облаков стада».

Алая кровь заливает черное лицо, капает на белую одежду.

Так столкновение в социальном конфликте белого с черным взрывается цветом красным — цветом крови, разгорающимся цветом социального протеста — цветом революции.

ДВАДЦАТЬ ОПОРНЫХ КОЛОНН

Так определились сами собой те закономерности, по которым я строил свои патетические фильмы.

Однако, прежде чем уверовать в данные принципы как во всеобщую закономерность, я сразу же занялся тем, чтобы убедиться в их правильности и по другим направлениям.

«Поймав» и ухватив описанные выше принципы патетического построения в кинематографе, я сразу же бросился на проверку этих же принципов по смежным и соседним областям искусства.

И первым долгом — в область литературы.

И в области литературы — первым долгом на романы Золя.

Я очень хорошо знал и очень любил «Ругон-Маккаров».

Я очень хорошо помнил, что каждый из этих двадцати романов локализован великим романистом на совершенно определенном и в себе замкнутом материале совершенно точно очерченной и ограниченной среды.

(Парижский рынок; железная дорога; угольные копи; заросли заброшенного парка; биржа; город Париж в целом; большой магазин; дом буржуазных квартир с импозантным красным ковром, бегущим снизу вверх по широкой парадной лестнице; или дом нищенских обиталищ со струйкой краски, стекающей из жалкой красильни по ступенькам замызганного его порога, вторящей расцветкой этих струй перипетиям драм внутри самого дома, и т. д. и т. д.)

И я особенно отчетливо помнил о том, что в каждом из этих романов — каждый раз на материале, свойственном только избранной для него среде,— неизменно из романа в роман решались все одни и те же самые существенные ситуации животного бытия человека: любовь и смерть.

В том, как каждый раз Золя заставляет соответствующую и каждый раз новую среду вторить «в унисон» свершению этих «решающих» моментов человеческого бытия,— бездна поучительного для всякого режиссера, не ограничивающего себя выразительностью одних своих персонажей, но распространяющего ее и на атмосферу и среду; для каждого художника, задумывающегося над эмоциональной выразительностью своего «материального оформления» спектакля и больше всего — для кинорежиссера, перед которым в каждом кадре его фильма стоит такая же задача.

Надо к тому же не забывать еще и того, что внутри каждого из отдельных романов основная, избранная для каждого романа среда и материал каждый раз по-своему проходят через весь спектр и гамму человеческих драм, которыми наполнено само повествование.

Здесь на более высоком драматическом уровне происходит то же самое, что проделывали наиболее последовательные импрессионисты, столь близкие по духу современники нашего романиста.

И биржа, палата депутатов, внутренность собора или будка стрелочника так же симфонически видоизменяются в тон социальной драме, разворачивающейся сквозь них, как зажигается десятками цветовых вариаций все один и тот же «Собор» Клода Моне[18], который на бесчисленных холстах улавливает перипетии все одной и той же исконной драмы борьбы света и тьмы, этого ежедневного единоборства древних Ормузда и Аримана[19], чей попеременный успех ложится на его готический фасад беспрестанно меняющимися очертаниями световых пятен среди расселин тьмы от алой зари восхода солнца к фиолетовым сумеркам победы ночи*.

Но мало этого.

Я еще очень отчетливо помнил, что в каждом же романе помимо этих обязательных тем любви и смерти — и опять-таки целиком через средства среды и материала, на которых строится роман,— Золя непременно где-нибудь да впадает в экстатическую литанию[20] и патетический гимн, возгоняя предметный сказ через титанические обобщения до форм экстатического дифирамба.

Прерывая рассказ о похождениях Нана в главе о «золотой мухе» или в головокружительной сцене скачек, он вздыбляет материал романа до безудержного тайфуна позлащенной проституции, в который на наших глазах обращается и в котором, захлебываясь, барахтается позолоченная Вторая империя Ратапуаля[21]

---

* Любопытно вспомнить, что ныне столь популярный лаун-теннис когда-то был чисто мистериально-культовой игрой; пролетавший в солнечном свете мяч — всегда наполовину в свете и другой половиной неизбежно теневой — знаменовал собой оба неизменно сменяющих друг друга царства — царство Света и царство Тьмы: торжество Ормузда и торжество Аримана. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

и Ригольбошей[22], чтобы сгорать в искупляющем огне аутодафе пылающего огненного бала пожара Тюильрийского дворца и гибнущего в пламени города Парижа на страницах «Разгрома».

В «Земле» таким же потоком — нет, потопом! — взмываются валы городских нечистот, легко перерастая и перебрасываясь в обобщенные образы и символы порока, стяжательства и разврата, каскадами низвергающихся на не до конца еще порочную, девственную землю деревенских общин.

И во всё затопляющих потоках этих низвергающихся валов маячит образ предельного разложения французского общества эпохи Наполеона Маленького.

Таковы же поднятые до ураганов вихри денежных катастроф и биржевых крахов в «Деньгах»; головокружительные сны аббата Муре, вспоенные чувственной атмосферой заросшего парка Амаду и загорелой девушкой-дикаркой, скачущей сквозь его кусты и травы; симфония сыров и горные обвалы жратвы, еженощно обрушивающиеся в вечно голодное брюхо Парижа.

Это ли не гигантские полотнища пафоса, до которого подняты материальная среда и предметы Второй империи, чтобы сквозь них так же неумолимо грохотал образ начала гибели и разложения буржуазии, как через галерею титанических живых людских образов другой романист-гигант, Бальзак, запечатлел образ буржуазии как восходящего класса?

Не характерно ли при этом и то, что в центре внимания Бальзака — человек и люди, производящие и полонящие предметы, а у Золя — среда и предметы, полонившие, поглотившие и поработившие живого человека-творца?!

В те чудные девятьсот двадцатые годы, когда я устремился к детальному анализу Золя, легко было собрать двадцать молодых энтузиастов *.

Легко было им раздать в стенах «вольной мастерской» при Институте кинематографии все двадцать романов Эмиля Золя.

И еще легче было, «сталкивая лбами» цитаты из двадцати отдельных романов, на *разных* материалах, решавших *одинаковые* ситуации, разгадывать, какими методами, какими приемами это делал отец натурализма.

Помимо необыкновенного исследовательского «удобства», вытекавшего из того обстоятельства, что мы имели дело с творчеством одного и того же романиста, чей метод работы можно было сличать в двадцати параллельных аспектах, другим особенно

* Среди этих молодых энтузиастов в то время были и такие, сгибающиеся ныне под тяжестью почестей и лавров, молодые люди, как братья Васильевы[23] (задолго до «Чапаева»), Алексей Попов[24] (задолго до Театра Красной Армии), Г. В. Александров[25] (задолго до «Цирка», «Волги-Волги» и «Весны»), Максим Штраух[26], еще не сыгравший образ Ленина, и многие другие. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

для нас ценным обстоятельством был «натурализм», средствами которого осуществлялся сам метод.

Здесь, конечно, вовсе не место вдаваться в разбор или в оценку самого «метода натурализма».

Тем более что к методу удивительно образного и, я сказал бы, поэтического и музыкального строя произведений Золя както мало подходит сегодняшнее звучание этого обозначения, неразрывно связанного с представлениями о «рыхлости формы», граничащей с композиционной «бесформенностью», а не только неосмысленная документация внешних проявлений окружающей действительности без попытки раскрыть и представить ее социальное осмысление.

Не место здесь и для того, чтобы обстоятельно излагать, как понимал сам автор этого полемического лозунга все то, что для него в нем заключалось.

Для нас здесь важно было другое.

Было важно то ограничение средств выразительности, которыми в основном орудовал в своих построениях Золя.

И тут-то хочется термин «натурализм» видеть в первую очередь отнесенным к той особенности его романов, средствами которой он достигает своих выразительных эффектов, все равно просто ли эмоциональных или «из ряда вон выходящих», патетических.

Дело в том, что Золя для достижения этих эмоциональных эффектов в основном не *претворяет* явления природы, среду, обстановку или предметы, с тем чтобы средствами литературного письма или литературными приемами заставить их эмоционально звучать в нужном ему по теме ключе.

Он не столько произвольно «видоизменяет» их через средства описания и изложения, сколько «выбирает» их в том аспекте, в каком они в данной обстановке действительно могут находиться.

Выбирает из всех возможных элементов среды или явления ту именно обстановку, и те именно предметы, и в таком именно их состоянии, которые в данный момент оказываются наиболее «в унисон» тем эмоциональным (а часто даже физиологическим) ощущениям, которые он хочет вызвать в читателе.

Для самих же предметов и элементов среды такое состояние их (как и участие в самой сцене) в избранных условиях и обстоятельствах вполне естественно, бытово обоснованно, уместно «натурально». Любую сцену романист может поместить в любую обстановку.

Заказать для нее любую погоду за окном.

Обставить любой мебелью.

Осветить любым источником света.

Писатель другого направления ограничится для этой цели об-

становкой, наиболее по бытовому признаку подходящей, или обстановкой, наиболее легко ассоциирующейся с ситуацией.

Для Золя этого мало.

Из всех возможных элементов окружения, среды и предметов обстановки он выберет именно те и только те, которые по характеру, облику или состоянию находятся в том же оттенке настроения или атмосферы сцены.

У Бальзака в основном в обстановку разрастается сам персонаж. Характер персонажа. Дом старика Гранде — это тот же Гранде, выраженный через балки, доски, бочки, замки́.

Еще нагляднее и еще рельефнее все это в гиперболе Гоголя, например в «Мертвых душах». Лающий бесчисленными собаками двор Ноздрева, куча рухляди в «кабинете» Плюшкина — это такие же Плюшкин и Ноздрев, как и обстановка Собакевича — как бы сам Собакевич.

«...Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему и на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги... Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем. ...В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершенный медведь. Стол, креслы, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!»

У Золя обстановка в такой же степени — сам человек (вспомним туалетную комнату Нана), но помимо этого — и в основном — у Золя обстановка и окружение, среда и ландшафт — это вечно меняющаяся симфония, рассчитанная прежде всего на то, чтобы, подобно музыке, передать атмосферу, меняющееся настроение, психологическое состояние действующих в ней персонажей.

Достаточно известная «неполноценность» изображения характеров у Золя здесь как бы дописывается, дорисовывается, доигрывается этим оркестром окружающей их материальной среды.

Персонажи Бальзака мне всегда кажутся чем-то вроде (столь похожего на самого Бальзака) портрета толстого гранда, приписываемого Веласкесу: так они монументально округлы, так же они отделяются от фона стены, так же дописаны до малейшей детали в характере лица и осанки, так же твердо стоят на своих ногах и сжимают в руках то, что им положено.

Другое дело — Золя.

Это действительно — «торсы», но только торсы в тех случаях, если отделить их от среды, в которую они врастают, или, точнее, от среды, из которой они как бы вырастают.

Ведь «девушку за стойкой бара» кисти Мане [27] никто не вздумает обозвать «торсом», хотя она и лишена в картине ног, и это потому, что никому не придет в голову отделить ее от отражения в зеркале, допевающего выражение ее лица, или от стойки, заменившей ей нижние конечности; совершенно так же никто не назовет кельнершу на другом его холсте... «одногрудой» только потому, что на месте левой ее груди торчит круглая голова персонажа за столиком на переднем плане!

Так или иначе, для достижения этих меняющихся эмоциональных эффектов от обстановки одной и той же среды — Золя кропотливо выбирает «из всех возможных» те именно детали, и в те именно часы или мгновения, и в тех условиях температуры или света, когда они эмоционально вторят тому психологическому оттенку, в который Золя стремится в данный момент погрузить читателя.

Жаркую атмосферу любовной схватки он продлевает на теплую или раскаляющуюся среду и обстановку.

Но «согревает» он эту среду и обстановку в основном не столько средствами литературного письма — через сложную систему метафорических построений, ритмических изысков или тембра звучаний хитроумно расставленных слов *. Вместо этого Золя ставит своих героев в реальную обстановку предметов окружения, физически находящихся в нужном ему состоянии.

Это будет до одури накаляющаяся железная печурка в маленькой комнатке в «Человеке-звере». И даже необходимый ему в общей цепи воздействий красный (теплый!) тон, который, возрастая, заливает сцену, естественно излучается из раскаленных докрасна стенок этой печурки.

Это будет дурманящая, снова животно-теплая атмосфера пера и пуха битой птицы в подвалах Парижского рынка.

Или чудовищный зной в час перерыва жатвы среди необъятно раскинувшихся полей в «Земле».

Никто же автору не мешал по чисто бытовому признаку избрать для этой же цели не зной поля, а «прохладный лесок», а вместо подвала с битой птицей развернуть нужную ему сцену в кладовой с колбасами.

Насколько при этом понизилась бы чувственная напоенность атмосферы, утратившей элементы животного тепла и жара,— предоставляется судить самому читателю!

---

* Как раз с упором на эту сторону выразительных средств школу натурализма в дальнейшем «сметало» последующее ведущее литературное направление — символисты. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Совершенно так же выстраивает Золя необходимые ему crescendo какого-либо оттенка выразительности, какой-либо возрастающей по впечатляемости гаммы явлений. Он будет добиваться этого не путем интенсификации средств литературного письма, но прежде всего в порядке нанизывания таких реалистически бытовых (а чаще натуралистических) деталей, которые окажутся по самому своему бытовому признаку возрастающими по градусу производимого ими впечатления.

И хотя бы из того, что приведено здесь, уже совершенно очевидно, какое «поучительное» значение имеет подобный метод литературного письма именно для кинематографистов, но, конечно, только для тех, кто добивается последовательного симфонического единства целого через все элементы своих картин.

Здесь глубоко продуманный метод и целая школа опыта организации среды и поведения в нужных по теме эмоциональных разрезах и аспектах.

Отталкиваясь отсюда, кинематографист продлит эту методику и на область специфических для него средств воздействия.

«Хладность» и «согретость» он продлит в гамму света, которой он зальет соответственно избранный им материал кадра, вторящего (или противостоящего) переживающему человеку.

Судорожный зигзаг недружелюбного городского пейзажа он продлит в монтажный «рэгтайм» [28] соответствующей секвенции [29] своего фильма.

Вплоть до того, что научится и нейтральный в себе, «натуральный» и не «обработанный» перед камерой материал заставлять средствами ракурса, съемки и монтажа «петь» в нужной ему выразительной тональности.

Но к этому моменту он уже сойдет со школьной скамьи «натурализма» метода Эмиля Золя и перейдет в следующий класс кинематографических средств выражения.

Пояснить, как это делается, можно примерами из «Потемкина», где нарастания часто построены по этому же принципу (помимо средств ритмических и монтажных, играющих там особо существенную роль). Так, например, сделана нарастающая грозность броненосца, готовящегося к бою.

После команды последовательно подряд выступают отдельные «стати» готовящегося к бою броненосца.

Они нанизаны друг за другом по признаку нарастающей степени угрозы.

Подымаются трапы.

Подвозятся снаряды.

Наводятся пушки.

Вздымаются дула.

Застучали машины.

Все эти элементы поданы не вперемежку, а строго подряд и

притом, как видим, со строгим учетом последовательно возрастающей впечатляющей их силы: каждый элемент по очереди проигрывает свою «партию» и, отыграв ее, уступает место следующему — более интенсивно звучащему.

То же самое имеет место и на одесской лестнице.

Сперва толпы, спотыкаясь, бегут вниз.

Затем катятся по ступеням (по точному подсчету их сто девяносто четыре).

И наконец, катясь, мчится вниз — детская коляска.

Не следует, однако, думать, что Золя в угоду этому «предметному» методу письма в какой-то мере игнорирует другие средства литературного воздействия.

Вовсе нет!

И даже наоборот.

Поэтому-то, описывая выше методику использования «натурального» состояния предметов с использованием сопутствующего ему эмоционального эффекта, мы предусмотрительно оговорили этот метод сакраментальной формулой «в основном».

Как известно, эта формула обычно «развязывает руки» для любых утверждений, «в основном» не совпадающих с основным!

Что касается, например, ритма, то целые пассажи в романах Золя написаны почти что ритмизованной прозой: мне где-то в какой-то книжке самому приходилось видеть страницу описания процессии восставших углекопов, записанной по типу поэмы — в порядке последовательности строф одного из героических стихотворных размеров.

Однако для нас особенно интересен здесь не самый факт «ритмизации» прозы, но те моменты, в которые именно проза Золя приобретает ритмическую чеканку.

Такими моментами перехода «простого» изложения в ритмически чеканное оказываются [моменты], неизменно связанные с изложением событий... патетических (например, упомянутая выше сцена в «Жерминале»).

Не менее часто и не менее блистательно Золя пользует и метафору, образное сравнение, троп.

И это опять-таки в моменты, когда для достижения... патетического эффекта не в силах оказываются [помочь] средства простого и непосредственно описательного сказа.

И метод документально-протокольного описания делает качественный скачок в другое «измерение» сказа — в сказ образных сравнений, метафор, метонимий.

Но «скачок» здесь не ограничивается только тем, что один метод выходит из себя и перебрасывается в другой.

Верный своему основному приему, Золя самые предметы для сравнений выбирает такими и в таком их состоянии, которое бу-

дет способствовать патетизации материала, в данный момент избранного Золя.

И само «состояние» описываемых предметов окажется состоянием... выхода из себя.

«Выходом из себя» окажется и материал образного ряда сравнений.

Вот, например, фрагменты из «Счастья дам»:

«...Это была гигантская ярмарочная выставка. Магазин, казалось, трещал и *вываливал* свой избыток на улицу.

...Золото, серебро и медь, *вытекая* из мешков, *разрывая* сумки, образовали огромную кучу валовой выручки, еще теплой и полной жизни, какой она выходит из рук покупательниц...»

Товар *вываливается.*

Деньги *вытекают.*

Мешки *разрываются.*

Холодный металл обретает *животное тепло.*

«...В тот день была устроена специальная выставка корсетов, состоявшая из целой армии безголовых и безногих манекенов, выставлявших под шелком одни торсы и плоские кукольные груди, полные болезненной похотливости...».

В безжизненных торсах манекенов пробуждает[ся] болезненная похотливость.

Но вот уже и облекающие их ткани и сами манекены начинают оживать и двигаться:

«...Люди разглядывали их, останавливавшиеся женщины давили друг друга перед окнами, толпа грубела от жадного желания. И материи оживали под этой страстью улицы: кружева слегка дрожали, ниспадали и таинственно скрывали недра магазина; даже штуки сукна, толстые и четырехугольные, дышали соблазном; пальто все больше выгибались на оживавших манекенах, а большое бархатное манто, гибкое и теплое, вздувалось как будто на человеческих плечах, на вздымавшейся груди, на трепещущих бедрах...»

И вот уже бесконечно повторяющие себя в зеркалах манекены не только оживают, но воплощаются в женщин:

«...Округленная грудь манекенов раздувала материю, широкие бедра подчеркивали тонкость талии... Зеркала с обеих сторон витрины, по рассчитанному плану, без конца отражали и умножали манекены, населяя улицу этими прекрасными продажными женщинами, цена которых была обозначена на месте головы...»

И женщина-манекен уже мчится с выставки витрины в вечерние улицы города:

«...Большое бархатное манто, отделанное серебряной лисицей, выставляло свой изогнутый профиль безголовой женщины, которая спешила под проливным дождем на какой-нибудь праздник, в таинственные парижские сумерки...»

И ожившие ткани — уже не ткани, а живое женское тело:

«...Весь этот перкаль и батист, мертвые, рассеянные по прилавкам, брошенные и сложенные, начинали затем жить жизнью тела, становились благоухающими и теплыми от аромата любви. Белое облако делалось священным, принявшим ночное крещение, и как только оно уносилось, розовый блеск колена, мелькнувшего на фоне белизны, сводил людей с ума...

...Отделение шелков представляло собой большую комнату, приготовленную точно для любви... Тут были все молочно-белые оттенки тела обожаемой женщины, начиная с бархата бедер и кончая тонким шелком ляжек с сияющим атласом груди...»

Также в женщин обращаются плоды в «Чреве Парижа»:

«...Абрикосы, лежавшие на мху, отливали янтарем, горячими тонами заходящего солнца, которое золотит затылок брюнеток в том месте, где кудрявятся мелкие волосики. Вишни, подобранные ягода к ягоде, были похожи на слишком узкие губы улыбающихся китаянок; монморанжи — словно толстые губы жирной женщины; английские вишни — более продолговатые и серьезные; шпанские — заурядные, в синяках, измятые поцелуями...»

И само «лоно» женщины, ее материнское чрево дает свое образное имя гигантской утробе Парижа в заголовке романа, посвященного капищу его центрального рынка. Когда же надо вывести за рамки привычного, поднять до пафоса само это лоно, то другое капище — собор, храм, скиния [30] — к услугам автора. В них распускается, в них перерастает, ими сверкает и горит гигантская фигура «сверхъестественной» женщины на холсте Клода, в которую «вознеслась» и перевоплотилась реальная Кристина, «бездыханная» и «словно мертвая», распростертая у ног победительницы в роковой борьбе обеих женщин — жены и творения — за душу художника («Творчество»).

«...Тогда Кристина распахнула дверь и бросилась вперед. Непобедимое возмущение, гнев супруги, оскорбленной у себя в доме, обманутой тут же во время ее сна в соседней комнате, толкали ее.

Да, он был с другою, он писал ее живот, ее бедра, словно охваченный безумием любви, духовидец, которого мучительная потребность действительности бросает в экзальтацию сверхъестественного.

Эти бедра принимали золотистый оттенок, подобно колоннам скинии, живот превращался в светило, сверкал яркими, желтыми и красными тонами, ослепительный и символический.

...Кто написал этот кумир неизвестной религии? Кто создал его из металлов, мрамора и самоцветных камней? Кто поместил символическую распускающуюся розу ее женской природы между драгоценными колоннами бедер, под священным сводом живота?»

И дальше (после самоубийства Клода):

«...О, Клод... о, Клод. Она отняла тебя, она убила, убила, проклятая, презренная тварь.

В избытке страдания вся кровь отхлынула от ее сердца, и она, бездыханная, лежала на земле, словно мертвая, подобно белому обрывку, жалкая и уничтоженная...

Над ней блистала женщина в символическом сиянии кумира...» («Творчество»).

Знакомая формула — на каждом шагу!

И не только в целом, но и по любой частности.

Палитра чистых красок Клода становится нагромождением самоцветов:

«Эта столь необычайная картина, на которой, казалось, сверкали самоцветные камни для какого-то религиозного поклонения».

И драгоценный самоцвет здесь для сравнения выбран потому, что это камень, исходящий лучами цветового сверкания.

Уже по этим примерам видно, что методика патетического письма в литературе ничем не отличается от той экстатической формулы, которую мы обнаружили в кинематографе.

Но полного размаха это подтверждение достигает там, где, как я указывал выше, Золя внезапно перебрасывается в разгул патетических обобщений.

И тут же благодаря особенностям его метода изложения, который мы так кропотливо старались излагать выше, особенно наглядным становится, что весь материал описываемой им сцены или весь материал для соответствующих сравнений — неизменно в сценах патетических присутствует в состояниях «выхода из себя», в состояниях «исступления», в состояниях «экстаза».

И при этом нанизаны эти материалы по признакам возрастающей интенсивности исступления, так что, поставленные рядом друг с другом по восходящей линии этой интенсивности, они к тому же еще кажутся извергающимися друг из друга.

При этом все равно — каков бы ни был материал среды.

И все равно — детали ли это фактической обстановки, цепь ли явлений и предметов, выбранных для сравнений, или те же элементы, использованные для обрисовки, вовсе выведенные из бытовой обстановки, атмосферы бреда, сна или галлюцинации.

Для начала возьмем целиком сотканную из одних бытовых деталей сцену разгула углекопов в день получки в кабаке вдовы Дезир из «Жерминаля».

Сцена эта «в себе» не несет ничего героического, ничего такого, что «по традиции» требовало бы патетического исступления. Но волею Золя и умелостью его литературного мастерства эта сцена, насыщенная и перенасыщенная бытовыми деталями, гу-

стотой «фламандского» письма, «возгоняется» до масштабов, достойных Рабле[31] и исступленного пафоса древних вакханалий.

Снова, как и в случае со «Старым и новым», именно на таком материале — в себе не обязательно патетическом — особенно наглядно проступает методика патетической его обработки.

Воздух густеет через муть испарений в облака табачного дыма и как бы твердеет в бесчисленности бумажных гирлянд.

Груди рвутся из корсажей.

Пот выступает испариной.

Молоко льется из грудей матерей в жадные губы припавших к ним младенцев.

Дети мочатся под столами.

Взрослые извергают на дворе потоки пива, безудержно вливавшиеся в их глотки.

Труба ревом своим разрывает воздух.

А розовый цвет кожи переливается в золотое сверкание обнажающегося тела и отсюда перескальзывает в мерцающую позолоту развешанных по стенам золоченых щитов с именами святых: святого Элуа — покровителя железоделательных заводов, святого Крепэна — покровителя башмачников, святой Варвары — покровительницы углекопов...

Не забудем, что, подобно алмазу — камню, изошедшему в сверкание,— и золото есть цвет, разлившийся световыми лучами.

Но вот само описание, пронизанное лейтмотивом наполненности, бьющей через край:

«...Праздник заканчивался балом в «Балагуре». Хозяйка этого заведения была вдова Дезир, крепкая пятидесятилетняя женщина, толстая, как бочка, но еще такая свежая, что у нее, говорила она, было шесть любовников, по одному на каждый день недели, и все шестеро сразу по воскресеньям. Она звала углекопов своими детьми и умилялась при мысли о море пива, выпитом ими у нее за тридцать лет. Кроме того, она хвасталась, что ни одна откатчица не делалась беременной, не потанцевав у нее. В «Балагуре» было две залы. В одной помещались столы и стойки. Другая была предназначена для танцев. Это была обширная зала, только возле стен устланная досками, посредине пол был каменный. Единственным ее украшением были две гирлянды искусственных цветов, висевшие под потолком и протянутые из угла в угол.

...В то воскресенье начали танцевать при дневном свете. Залы наполнились к семи часам вечера. На улице поднялся сильный ветер, предвещавший дождь. Черная пыль облаками взвивалась в воздухе, ослепляя гуляющих и рассыпая жаровни...

...Спускались сумерки. Музыканты играли с бешенством. Виднелись только быстро мелькавшие ноги, груди и суетившиеся

руки. Когда стали зажигать лампы, то поднялись радостные крики. Раскрасневшиеся лица и растрепанные волосы, приклеившиеся к вискам, были теперь ярко освещены. Юбки взлетали. Пахло потом. Маге показал Этьену на Мукетту. Она быстро кружилась, толстая и жирная, как пузырь с свиным салом, в объятьях высокого, худого углекопа. Она, вероятно, уже утешилась, найдя себе любовника...

...Ужинали позже. Животы были затоплены кофе и налиты пивом...

...Кончалась кадриль. Зала тонула в рыжей пыли. Стены трещали. Труба издавала пронзительные звуки, похожие на тревожные свистки паровоза. Когда танцоры кончали, они дымились, как усталые лошади...

...Досидели до десяти. Женщины прибывали. Они приходили, чтобы уводить мужей. За ними вереницами тянулись дети. Матери больше не стеснялись: они вытаскивали груди, длинные и белые, как мешки с овсом, и пичкали ими пухлых крошек, заливая рты молоком. Дети, уже умевшие ходить, полные пивом, на четвереньках ползали и мочились под столами без всякого стыда. Это был разлив моря пива лопавшихся бочек вдовы Дезир, пива, округлявшего животы, пива, бежавшего отовсюду, из носов, глаз и других мест. Тела так раздулись в общей куче, что плечи и колени вдавливались в соседей. Ощущение друг друга, теснота только радовали. Рты не закрывались от гогота и растягивались до ушей. Было жарко, как в пекле, посетители варились в собственном соку. Больше не стеснялись и сбрасывали лишнюю одежду. Одно теплое тело золотилось в густом дыму трубок. Девушка по временам удалялась в глубь залы, к насосу, опорожнялась. Потом возвращалась. Под гирляндами бумажных раскрашенных цветов танцоры в испарениях пота уже не видели друг друга; это разжигало парней-подручных сшибать с ног откатчиц в суматохе толкающихся бедер. Если пара падала на пол, парень на девицу, стук ее паденья заглушали бешеные звуки трубы, а ноги отплясывали так, как будто зал обрушивался на них.

...Уходили... мимо раскаленных извивающихся печей, кабаков, откуда лились последние потоки тепла и блевотины до середины дороги. Погода переменилась, предвещала грозу. Звучал хохот, постепенно замиравший во мраке полей. От зрелых хлебов несло удушающим раскаленным запахом. Много детей было сделано за эту ночь...» («Жерминаль», часть III, конец).

Мы видим, весь материал взят в состоянии переполнения, излияния из своего состояния, излияния из одной среды в другую — «вне себя».

Пиво бежит из носов и глаз. Дети мочатся под столами. Девки у насосов. Молоко льется из грудей матерей. Остатки пива бегут ручьями — на проезжую дорогу. Коленки и плечи вдавли-

ваются в соседей. Стены трещат, валятся, тела вздуваются и, обнажаясь, рвутся из платьев. Животы принимают предельное очертание круга...

Предметы, сами не способные к излиянию, и те взяты по физическому признаку нанизываемых деталей описания, как бы последовательно переходящими из стадии в стадию.

Воздух. Сперва он наполняется потом. Рыжей пылью. Табачным дымом трубок и дымящими[ся], как кони, танцующими. Наконец он так полон испарений, что танцоры перестают видеть друг друга. Воздух становится как бы плотной средой. Бумажные цветы, гирлянды висят в этом тумане, словно предел возможного затвердения воздуха.

Не случайна здесь и трактовка звука: паровозом ревущая труба.

Рев ее дан на той стадии звука, когда звук перестает приниматься как звучание, а начинает действовать как движение, как чистая моторика. Как движение, которое уже не звучит, но передвигает, опрокидывает.

Мы знаем такой грохот турецких барабанов, «которые не звучат», а сотрясают среду, воздух, окна и стены. Трубы-геликоны, рвущие воздух и разрывающие барабанные перепонки. Свист сирены, паровозного гудка, режущих ухо и материальную среду. Так режет атмосферу «Балагура» ревущий «пистон». И не напрасно здесь не скрипка и не флейта.

И над всем этим царственно властвует хозяйка «Балагура», эта кабацкая Церера, которая из объятий своих шести любовников сама вырывается в обобщение, в имени своем воплощая то, к удовлетворению чего мчит участников неистовый разгул в ее кабаке:

Дезир — Désire — вожделение.

Здесь «извержение» представлено в своем простейшем «натуральном» виде и неотрывно от тех явлений, которым в известном состоянии свойственно «извергаться» подобным образом.

Самый набор этих явлений может, конечно, показаться курьезным, хотя и трудно отделаться от подлинно захватывающего эффекта этой сцены в целом, по своей экстатической плотоядности достойной Брейгеля[32], Рубенса[33] или Рабле. Однако стоит нам отойти от подобной «натуралистической фрески» в область поэтически вдохновенного изложения «высоких» материй, как мы и здесь немедленно же встретимся... все с тем же самым набором явлений. Разница будет лишь в том, что в этом случае явления эти будут отделены от их натуралистической обыденной предметности и окажутся использованными переносно и абстрагированно, то есть в порядке чисто динамического их приложения к таким областям, которые «бытово» с подобными явлениями в обыкновенной обстановке не связаны.

Достаточно для этого в виде примера привести хотя бы восторженное «излияние» Шелли[34] по поводу Френсиса Бэкона[35] в его «Defence of Poetry» *.

«...Бэкон был поэтом. Его язык обладает сладостностью и величием ритма, который так же пленяет чувство, как его *сверхчеловеческая* мудрость пленяет ум. Это мощный напор, который *раздвигает*, а затем *взрывает* (bursts) ограничения (очертания) человеческого сознания и вместе с ней *изливается* (pours) во вселенную, с которой она находится в непрерывном сродстве...».

Как видим, и здесь, хотя и в переносном плане, весь тот же «набор» явлений и состояний:

«сверхчеловеческая» мудрость,

«взрыв» человеческого сознания,

«излияние» — извержение во вселенную...

Но, конечно, несравненно пламеннее пафос в тех случаях, где сами сцены по тематике своей напоены пафосом социального протеста, хотя бы и в тех ограниченных представлениях, в которых Золя могли рисоваться образы революции и ее победы.

Повышенная интенсивность этих описаний характерна уже тем, что здесь Золя «выбрасывается» за пределы только «натурального» описания; что здесь в описание уже вступают в полной мощи образные сравнения.

Таким образом описана, например, в «Карьере Ругонов» патетическая сцена ночного наступления «маленькой армии» инсургентов на провинциальный городок Плассан. На последующих страницах романа их ждет беспощадная казнь за участие в восстании, но сейчас они на гребне взлета революционного порыва.

«...Вдруг Сильвер поднял голову. Он откинул складки плаща и прислушался...

...Уже несколько мгновений из-за холмов, среди которых теряется дорога в Ниццу, доносился смутный гул. Он был похож на отдаленный грохот вереницы телег. Вторна покрывала эти неясные звуки своим ворчанием. Но понемногу они усилились, стали походить на топот приближающейся армии. Вскоре в непрерывных растущих раскатах можно было различить шум толпы, странное дуновение урагана, мерное и ритмическое. Казалось, это были удары молнии близкой грозы, тревожащей своим приближением сонный воздух... Вдруг из-за поворота показалась черная масса. Разразилась грозная Марсельеза, звучавшая страстной жаждой мщения....

«Это они»,— воскликнул Сильвер в порыве радости и энтузиазма.

...Толпа шла в великолепном неотразимом порыве. Ничто не могло быть более грозным, более величественным, чем появление

---

* — «Защита поэзии» *(англ.)*.

нескольких тысяч людей в мертвом, ледяном спокойствии горизонта. Дорога, превратившаяся в поток, катила живые волны, которым как будто не было конца. Беспрестанно из-за поворота появлялись новые, черные массы, и пение вздымало все сильнее громадный голос человеческой бури. Когда появились последние батальоны, раздался оглушительный взрыв. Марсельеза наполнила небо; казалось, гиганты, играя на чудовищных трубах, бросали ее, трепещущую, звонкую, как медь, во все концы долины. Сонная деревня сразу проснулась. Она вздрогнула, как барабан, по которому ударили палочки, зазвучала в самых недрах, повторяя всеми своими эхо пламенные ноты национального гимна. Теперь пела уже не только толпа: со всех сторон горизонта — с отдаленных холмов, с участков обработанной земли, с лугов, с деревьев и малейших кустарников — точно исходили человеческие голоса. Широкий амфитеатр, поднимавшийся с реки к Плассану, гигантский водопад, по которому струилось синеватое сияние луны, покрылся невидимой, несметной толпой, приветствовавшей мятежников. По берегам Виорны, у вод, испещренных таинственными полосами расплавленного олова, в каждой темной яме были, казалось, спрятаны люди, которые более гневно подхватывали припев. Поля в сотрясении воздуха и почвы кричали о мщении и свободе. И все время, пока маленькая армия спускалась по склону, рев толпы катился звуковой волной, прорезанной внезапными раскатами, потрясавшей даже камни дороги» («Карьера Ругонов»).

Здесь и сам плацдарм действия несколько более обширен, чем душные залы вдовы Дезир.

Река, холмы, небосвод и ледяное спокойствие горизонтов.

Но это ничего не меняет по методу обработки.

Понадобилось лишь взять средства выражения из более интенсивного регистра и более крупного масштаба.

Основной объект заполнения здесь разрастается до полноты пространства небосвода.

И для заполнения его уже не хватает пыли, испарений, топота танцующих, трубы уж не хватает.

Вступают гул, похожий на «отдаленный грохот телег», Виорна, покрывающая небесные звуки «своим ворчанием», грозная Марсельеза — «оглушительный взрыв Марсельезы, которую, казалось, гиганты, играя на чудовищных трубах, бросали... трепещущую, звонкую, как медь, во все концы, отбрасывая эхо пламенных нот национального гимна...».

Если в «Балагуре» основным лейтмотивом было нарастающее излияние жидкостей и материальное заполнение воздушной среды, то здесь основным средством исступления взято наполнение воздуха звуковой средой, разливом звука за пределы, начертанные горизонтом.

Но горизонт — это предел.

И выброситься за его очертания никому и ничему не дано.

Но тут великолепная находчивость Золя находит блестящий выход.

Ударившись в пределы ограничения среды и неспособная пробиться сквозь них, звуковая стихия Золя бросается не сквозь эти ограничения, но отбрасывается от них обратно!

Золя вводит... эхо!

«...Деревня... вздрогнула, как барабан, по которому ударили палочки, зазвучала в самых недрах, повторяя всеми своими эхо пламенные ноты национального гимна... со всех сторон горизонта — с отдаленных холмов, с участков обработанной земли, с лугов, с деревьев и малейших кустарников... Поля в сотрясении воздуха и почвы кричали о мщении и свободе...».

Своим напором звук хочет взорвать обхвативший его горизонт.

Но это ему не дано.

И экстатический напор его отброшен холмами и стеной деревьев не *за* пределы горизонта, но обратно — во *внутрь*, в виде нечеловеческого — сверхчеловеческого эхо.

В приведенном отрывке особенно примечательна, конечно, та диспропорция, которая имеет место между фактической значимостью движущегося отряда (две-три тысячи человек, в дальнейшем бесславно и бессмысленно погибающих) и той «сверхчеловеческой», почти космической значительностью, которую средствами патетической обработки придает этому факту Золя.

И среди этих средств на первом месте хотя бы т[о], как небольшой отряд из двух-трех тысяч человек он преобразует через стихию звука в многомиллионные толпы средствами бесчисленных переплетающихся, сталкивающихся и ударяющих друг в друга эхо!

Тысячи перерастают в миллионы.

И в этом раскрывается основное в замысле Золя, который представляет это событие не в масштабах взволнованности, пропорциональной количеству фактических душ участников, но в соответствии с той социальной значимостью, которую он сам видит в этом событии, в той социальной осмысленности действий этой — пусть маленькой — армии, которой он хочет покорить своего читателя.

Не могу не вспомнить здесь собственного моего спора — и тоже в области звука и музыки! — с музыкальными композиторами, подбиравшими музыку для «Старого и нового».

Они никак не соглашались придать экстатическому крестному ходу музыку диапазона «Гибели богов» [36].

«Ведь это же — деревенский крестный ход. Откуда же такие претензии к музыкальному его звучанию?»

Я же требовал музыки не по количеству колоколов на сельской колокольне или фактически поющих голосов, [но] по степени религиозного исступления этой — пусть маленькой и немногочисленной — кучки людей, затерянной между необъятными полями, изнывающими от засухи.

Курьезам на тему музыкальных компиляций для эпохи немого кинематографа, конечно, несть числа.

Помню, как ныне покойный Л. Сабанеев [37] кричал по поводу музыки, которую должны были писать к «Потемкину» *: «Это невозможно! Как можно писать музыку под червей на туше мяса!»

Ему никак не удавалось втолковать, что музыкальным образом здесь должно было быть прибоем нарастающее возмущение матросских масс, в которых бы клокотал революционный подъем возмущения всего народа в героическую пору Пятого года.

Есть примеры и на другую крайность.

В картине «Октябрь», когда по приказанию Временного правительства Керенского — в июльские дни — разводится Дворцовый мост, с тем чтобы отрезать рабочие районы от центра, на одной из поднятых половин моста вздернут в небо [и] беспомощно повисает труп белой лошади, запряженной в извозчичью пролетку, труп лошади, подстреленной на мосту.

Музыку должен был подбирать Файер [38].

«Лошадь в небе? Лошадь в небе?» — говорил он скороговоркой, стараясь среди музыкальных «образов» найти в памяти что-нибудь «подходящее».

«Лошадь в небе?.. А! Есть: «Полет Валькирий»!..»

Однако — назад, к Эмилю Золя.

Следующий образец — из «Разгрома».

Здесь уже дело идет не о начале подъема, не о маленькой армии, под звуки Марсельезы подымающейся на борьбу с тиранией.

Здесь перед нами — момент кульминации борьбы восставшего народа против его поработителей.

Перед нами развернутое полотно Апокалипсиса [39] гибели Второй империи, подобно Содому и Гоморре [40] символически погибающей в языках пламени, пожирающих Тюильрийский дворец.

И снова в «натуральном» ряде — скручивающееся железо, лопающиеся камины, взрывающиеся бочки пороху.

---

* Как примечательно! Среди старых бумаг периода постановки «Потемкина» я нахожу пожелтевший от времени протокол юбилейной комиссии Пятого года при ЦИК СССР (возглавлявшейся М. И. Калининым), где было принято решение заказать музыку для юбилейного фильма... С. С. Прокофьеву. Кому-то из товарищей, отъезжавших в это время за границу, предлагалось связаться с ним и пригласить его на эту работу. Ввиду крайней спешки Сергею Сергеевичу прибыть на эту работу не удалось, но я так или иначе датирую для себя начало нашего сотрудничества с памятного мне 1925 года. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

И снова перескок в ряд образный.

И в нем пляска языков пламени, перебрасывающаяся в метафору огненного бала:

«...Налево пылал дворец Тюильри. С наступлением ночи коммунары подожгли дворец с двух концов, у павильона Флоры и Марсан. Огонь быстро добрался до павильона Часов, к центру дворца, где была приготовлена целая мина из бочек с порохом, кучей поставленных в зал Маршалов. В эту минуту из пробитых окон промежуточных зданий вырвались клубы рыжеватого дыма, в которых иногда показывались длинные синие струйки пламени. Крыши загорались от огненных языков и разверзались, как вулканическая земля, под давлением внутреннего пожара.

Но особенно ярко горел павильон Флоры, зажженный первым; он горел со страшным треском от самого нижнего этажа до обширных чердаков. Керосин, которым полили паркет, занавеси и обивку мебели, делал пламя таким сильным, что железные перила балконов скручивались, а высокие камины лопались с огромными лепными солнцами, докрасна раскаленными.

...Морис безумно смеялся в горячечном бреду.

— Прекрасный праздник в Государственном совете и Тюильри... фасады освещены, люстры пылают, женщины танцуют... Да, танцуйте в ваших дымящихся юбках, с вашими пылающими шиньонами.

Размахивая здоровой рукой, он говорил о пышных праздниках в Содоме и Гоморре, о музыке, цветах, чудовищных удовольствиях; дворцах, переполненных таким развратом, освещающих мерзкую наготу таким количеством света, что здания загорались сами собой.

...Вдруг раздался страшный треск. Огонь, соединившийся в Тюильри с двух концов, достиг зала Маршалов. Бочки с порохом загорелись; павильон Часов взлетел на воздух, как пороховой склад. Поднялся огромный сноп, султан, занявший все черное небо, горящий букет страшного фейерверка.

— Браво!..» («Разгром», часть III).

Рамки метафоры, образа, сравнения шире.

Сохраняя ту же характеристику реальных предметов в таком же выходе из себя, они вместе с тем не стеснены условиями бытовой возможности, несмотря на всю свою бытовую невероятность.

Полного же размаха в интересующем нас направлении Золя достигает тогда, когда перед ним материал уже вовсе свободный от уз бытового правдоподобия.

Тогда предметы изложения ведут себя уже вконец исступленно.

Вконец выходят из себя.

Но такое — в условиях натуралистических ограничений, которые себе ставит сам отец натурализма,— конечно, возможно только в условиях строгой бытовой же мотивировки их невероятности.

Здесь речь, конечно, не может идти о каком-либо реальном происшествии, даже всхлестываемом любым каскадом взбесившихся метафор.

Здесь только остается область бреда и галлюцинации, так же натуралистически точно образно документированных и образно же созданных в строгом соответствии с тем, какими эти образы могут быть и бывают.

Такова потрясающая и роскошная картина галлюцинаций аббата Муре, в которых конфликт между аскетическим экстазом молодого священника и чувственным пафосом вламывающегося в его душу зова плоти завершается грандиозным крахом церкви, повергнутой в прах под неудержимым напором победоносной природы:

«...Патер стоял, осаждаемый галлюцинациями. Ему казалось, что при этом новом богохульстве церковь пошатнулась. Луч солнца, озарявший главный престол, покраснел и опалил панели настоящим пожаром. Красные языки поднимались выше, лизнули потолок и потухли в кровавом зареве. Церковь вдруг потемнела. Казалось, что огонь солнечного заката пробил крышу, разломал стены, открыл со всех сторон зияющие бревна для нападений извне. Темный остов ее качался в ожидании какого-то страшного нападения. Ночь быстро наступала.

Тут издали до патера донеслись ропот, шум, поднимавшийся из долины Арто. В былое время он не понимал пылкой речи этой сожженной почвы, где искривлялись одни узловатые виноградные лозы, чахлые миндальные деревья, старые оливки вытягивали свои искалеченные члены. Он проходил среди всей этой страсти с ясностью человека неопытного, но теперь, наученный плотью, он улавливал каждый вздох листьев, сжимавшихся под солнцем.

И вот сначала на дальнем горизонте холмы, еще теплые от солнечного заката, содрогнулись глухим топотом армий в походе; затем разбросанные скалы, все камни долины также встали, катясь, рыча, точно их толкала вперед какая-то роковая сила. За ними пространства красной почвы, редкие поля, отвоеванные ударами заступа, потекли и забушевали, точно реки, катя в своих волнах семена, зачатки корней, черенки растений. И вскоре все пришло в движение. Виноградные лозы расползались, как большие насекомые, тощие хлеба, высохшие травы выстраивались точно батальоны, вооруженные высокими копьями; деревья забегали, расправляя свои члены, точно борцы, приготовлявшиеся к единоборству; упавшие листья зашевелились, пыль дорожная поднялась столбом. Полчище, силы которого росли с каждой минутой, надвигалось, как буря жизни, с огненным пламенем, все

унося перед собой в вихре горизонта — все поля, холмы, земли, деревья набросились на церковь. Церковь под этим напором затрещала. Стены раскололись, черепицы разлетелись, но большое распятие, хотя и раскачиваемое, не упало. Наступил перерыв. На дворе голоса шумели еще ожесточеннее. Теперь патер различал голоса людские. То самое селение Арто, эта горсть ублюдков, выросших на скале с упорством сорных трав, в свою очередь насылало ветер, кишевший живыми существами.

Арто насаждало целый лес людей, и стволы его загромождали все пространство. В настоящую минуту они дошли до самой церкви, пробили ее дверь, грозили занять всю церковь разрастающимися ветвями своей расы. Позади них в чаще кустарников мчались звери, быки, старавшиеся пробить стены своими рогами; стада ослов, коз, овец набегали на рушившуюся церковь, точно живые волны; тучи мокриц и сверчков набрасывались на фундамент, точили его своими зубами, как пилой. А с другой стороны теснился скотный двор Дезире, навоз которого издавал удушливые испарения, большой петух Александр трубил к атаке на своей трубе, курицы вырывали камни ударами клюва, кролики рыли норы под самыми престолами; боров, разжиревший до того, что не мог двинуться с места, рычал, дожидаясь, чтобы священные украшения обратились в пепел и он мог бы поваляться в нем. Пронесся ужасающий ропот, был дан вторичный приступ. Селение, животные — весь этот разлив жизни поглотил в одну минуту церковь. Самки в свалке производили непрерывно новых борцов. На этот раз у церкви обрушился угол стены; потолок поддался, рамы окон были высажены, дым сумерек все чернее и чернее входил через бреши, страшно зиявшие. Распятие едва держалось на одном гвозде.

Обрушившаяся стена была встречена всеобщим ликованием. Но церковь все еще стояла, несмотря на нанесенные ей удары. Она упрямо держалась, суровая, немая, мрачная, цепляясь за малейшие камни своего фундамента. Казалось, что этой развалине, для того чтобы не упасть, достаточно было самого тонкого столбика, поддерживавшего каким-то чудом равновесие. Тогда аббат Муре увидел, что крепкие растения, которые росли на скалах, принялись за дело, страшные, одеревенелые растения, узловатые, точно змеи. Лишаи цвета ржавчины, похожие на воспаленную проказу, съели сначала известку. Затем тимиан запустил свои корни между кирпичей, точно железные клинья. Лаванды просовывали свои длинные крючковатые пальцы под каждую расшатанную связку и медленным, но непрерывным движением расшатывали ее еще дальше. Можжевельник, розмарин, колючий остролист разрастались все гуще и гуще. И самые травы, те травы, высохшие былинки которых высовывались из-под большой двери, выпрямились, как стальные пики, пробили входные двери

и, пробравшись в церковь, приподнимали плиты своими мощными щипцами. То было победоносное восстание, взбунтовавшаяся природа строила баррикады из опрокинутых престолов, разрушала церковь, которая в течение долгих веков бросала слишком большую тень.

Потом вдруг наступил конец. Рябина, высокие ветки которой доходили уже до самого свода, через разбитые стекла ворвалась и наводнила своей зеленью всю церковь. Она высилась посреди церкви и росла непомерно. Ствол ее стал таким колоссальным, что церковь треснула, как узкий пояс. Ветви раскидались во все стороны, и каждая уносила кусок стены, обломок крыши. И вот дерево-гигант доходит уже до самых звезд; лес его ветвей состоит из человеческих членов, ног, рук, торсов; женские волосы развеваются, мужские головы пробивают кору. Совсем наверху группы влюбленных наводняли воздух музыкой своих наслаждений. Последний порыв урагана, налетевшего на церковь, смыл кафедру и исповедальню, рассыпавшиеся в порошок... Дерево жизни пробило небо и теперь переросло звезды...

* * *

Аббат Муре неистово захлопал в ладоши при этом зрелище, как отверженный. Церковь была побеждена. У бога не было больше дома. Бог не будет больше стеснять его. Он мог идти к Альбине, так как она восторжествовала. И как он смеялся над самим собой: он всего час тому назад уверял, что церковь покроет своей тенью всю землю. Земля отомстила за себя и поглотила церковь...» («Проступок аббата Муре»).

Любопытно, что в бесплодных поисках выражений, которыми [можно было] бы охарактеризовать творческий облик другого мастера пафоса — Уолта Уитмена [41], английский историк Джон Эддингтон Саймондс, не находя слов, прибегает к последнему средству — к метафоре.

И среди них к тому же *растущему в землю и в небо* дереву:

«...Он необъятное древо, древо Игдразиль [42], запустившее корни глубоко в самые недра земли и развернувшее сказочную вершину во всю бесконечность неба...»

Но этот же образ, пожалуй, также характерен и для творческого облика самого Золя. И это потому, что подобно собственному же необъятному древу, пробивающему «ограничения небосвода» и «перерастающему звезды», Золя на последнем этапе своей литературной деятельности совершенно так же выбрасывается за пределы собственного метода.

Таким рывком в новое качество, в новый метод оказывается то, что написано Эмилем Золя после «Ругон-Маккаров».

Если внутри каждого романа из серии «Ругонов» мы обнаруживаем в известный момент бросок в некое экстатическое исступ-

ление, то все последующее после «Ругонов» творчество Золя кажется совершенно таким же экстатически исступленным броском в отношении всего комплекса предыдущих романов, и это в равной мере как по темам и материалу, так и по методу литературного письма.

Я имею в виду две серии: «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1897) и «Четыре Евангелия» (из которых написаны три: «Плодовитость», 1899; «Труд», 1900 и «Истина», 1903; Золя умирает, не успев написать четвертого романа — «Справедливость») *.

При этом самый характер этого нового качества, в который перебрасывается метод творчества Золя в этих последних романах, отмечен совершенно такими же чертами, как это имело место внутри романов предшествующей поры, где объективно-натуралистический сказ о событиях внезапно перескакивал в стиль экстатического гимна.

В этих новых сериях романов натуралистически объективный сказ уступает место обобщенному вдохновенному «вещанию», с тем чтобы к последнему роману превратиться в социально-утопический гимн.

Натуралистические и по возможности точные картины и образы ближайшего *прошлого* «истории *одной семьи* во времена Второй империи» становятся воображаемыми картинами утопического *будущего*, и притом *целой Франции*.

Но дело не ограничивается одной *Францией*.

Вопрос идет о *человечестве* в целом, для которого Франция должна быть лишь прообразом — «мессией, искупительницей, спасительницей».

Интересно отметить, что для осуществления этой великой миссии Франция должна, по мнению Золя, стать истинно демократической. И кажется, что дух проповедника «века демократии» — Уитмена — витает над Золя, когда он пишет: «Для того чтобы Франция была будущим, нужно, чтобы она была демокра

---

* В оценку объективной ценности этих романов, как познавательно, так и художественно во многом уступающих «Ругон-Маккарам», я здесь не вдаюсь. Меня в первую очередь сейчас интересуют перипетии самого метода Золя-романиста, тем более что по вопросам социальной оценки, значительности и незначительности его творческого вклада в мировую литературу написано достаточно много, обстоятельно и подробно, начиная еще с классиков марксизма.

В творчестве Золя меня больше всего занимает методологическая поучительность отдельных частей его работы. А моему читателю это вовсе не препятствует идти в общей оценке его творчества либо с Салтыковым-Щедриным по пути полного отрицания его достоинств, либо за иной оценкой его Анри Барбюсом, посвятившим ему книгу [43].

А больше же всего меня интересует проследить на творчестве и методе Золя подтверждение тех принципов патетического письма, которые мною излагались выше! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

тией, истинной, справедливостью против старого мира католицизма и монархии...»

В своих заметках к ненаписанному «Четвертому Евангелию» — «Справедливости» — Золя так и пишет:

«...я введу *Человечество*, народы, объединяющиеся, возвращающиеся к единой семье; вопрос рас, изученный и разрешенный, всеобщий мир в конце...»

Достаточно раскрыть любую серьезную работу о творчестве Золя этого периода, чтобы об этой последней фазе его творчества неизменно прочесть, что здесь Золя решительно отказывается от своей «первоначальной поэтики художественного объективизма».

Что прошло время, когда Золя «требовал от художника бесстрастного, научно-объективного изображения современности», к чему он стремился в собственном творчестве более раннего периода.

И о том, что теперь Золя чувствует себя проповедником, социальным реформатором. После позитивного «экспериментально-натуралистического» романа «Ругон-Маккаров» Золя будет писать антирелигиозный роман «Три города» и социально-утопический роман «Четвероевангелие».

И даже о том, что обе серии последних романов связаны «скачком» не только с «Ругон-Маккарами», но и друг с другом. «Три города» являются переходной ступенью от романа «исторического» к «роману-утопии», а внутри каждого из этих романов в свою очередь неизменно происходит совершенно такой же скачок: «...Все три романа начинаются в тяжелой и мучительной современности и приходят к буржуазно-утопическому счастью...», то есть выбрасываются из обстановки реальных ужасов действительности в надуманную область их преодоленности *.

Резкое видоизменение здесь приобретают и все внутренние черты литературного письма Эмиля Золя.

Скрытая торжественность ритмики отдельных пассажей в прежних романах Золя (мы отмечали выше страницу из [«Жерминаля»], которая легко перекладывается в строфы поэмы) здесь начинает уже охватывать романы в целом и присутствует обнаженно.

Таково, например, построение «Плодовитости».

Тема романа — по словам Золя: «...Плодовитость в течение целого века, размножение семьи вокруг одного человека, большого

---

* Цитаты взяты из работы Б. Реизова «Утопические романы Золя» (журнал «Литературная учеба» за 1934 год).

Нарочно, где только могу, привожу цитаты из чужих исследований, не имеющих прямого отношения к нашей теме. И это в интересах объективности, дабы всячески избежать не только умышленной, но и подсознательной «препарированности» разбираемых материалов в интересах занимающих меня положений. Приводимые ниже цитаты, характеристики и описания взяты из той же работы Б. Реизова. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

дуба...» Как бы сжатый в один роман рост знаменитого «дерева Ругон-Маккаров». От этого получается обозримость динамики этого роста («это чрезвычайно расширяет мои рамки, дает движение, интенсивное развитие семьи»).

Так поступает кинематограф, когда посредством мультипликации в несколько секунд конденсирует процесс многодневного роста растений, и — о чудо! — в порядке живого движения и жизни на глазах наших распускается роза, произрастают зерна, реально тянутся к солнцу молодые побеги и змеями извиваются их корни в поисках питательной почвы.

Так на страницах одного романа «плодятся и размножаются» Матвей и Марианна с такой успешностью, что в день их алмазной свадьбы — семидесятилетнего состояния в браке — их окружают сто пятьдесят восемь голов детей, внуков и правнуков, а семья в целом, считая с женами детей и внуков, насчитывает их целых триста!

И вторя этому беспрерывно повторяющемуся выходу друг из друга одних поколений из других

«...периодически, как припев, на протяжении всего романа повторяется несколько почти неизменных фраз, возвращающих читателя к одной идее, упорно вколачивающих ему в голову основной тезис романа. Эти рефрены следуют за каждой главой, за каждой сценой романа. Главных рефренов три — первый, начинающийся словами:

«...В Шантебле Матвей и Марианна основывали, творили, рождали. И за прошедшие четыре года они вновь были победителями в вечной борьбе жизни против смерти...» и т. д.;

второй рефрен:

«...И это было все время великое дело, доброе дело, дело плодородия...»

и, наконец, третий:

«...Прошло два года, и за эти два года Матвей и Марианна имели еще одного ребенка...»

Эти рефрены повторяются десятки раз, а иногда идут подряд один за другим. Но кроме этих основных рефренов постоянно повторяются отдельные образы и сравнения, также несущие сквозь книгу основную идею автора...

...Доведенные в «Плодовитости» до крайних пределов, эти повторы производили ошеломляющее, а иногда и просто комическое впечатление. Вероятно, вследствие этого Золя в последующих романах значительно ограничил их применение...»

Но здесь интересно еще другое — а именно то, что в этих последних романах Золя в средствах воздействия выходит и за пределы отмеченных нами выше ограничений воздействия — «в основном» — через подбор фактического материала, поданного в нужном автору состоянии.

В описанных приемах Золя также претерпевает «сдвиг»: его сильнее начинает беспокоить строй самой ткани литературного письма.

«Робость» первоначальных попыток подобных «музыкально-поэтических» ходов переходит здесь в «чрезмерность».

Золя сам пишет о «музыкальности» этого приема и рывке от «робости» к «чрезмерности» в его использовании:

«...То, что вы называете повторениями, встречается во всех моих книгах. Это действительно литературный прием, который сперва употреблялся робко и который затем, может быть, я развил чрезмерно. По-моему, это делает произведение более прочным, придает ему большее единство. Это несколько напоминает лейтмотивы Вагнера, и, попросив разъяснения об их роли у ваших друзей-музыкантов, вы отдадите себе отчет и в моем литературном приеме...» (Письмо от 24 октября 1894 г.).

Указание на сверхпатетического Вагнера и на один из наиболее отчетливых его приемов внутри методов экстатического его письма здесь особенно любопытно.

Золя мог бы, пожалуй, еще более обоснованно сослаться и на фугу Баха. Так или иначе, это непосредственно сближает нас снова с проблемой пафоса в «Потемкине».

Что же касается самой проблемы пафоса, то Вагнер, а в еще большей степени Бах раскрывают нам еще один новый аспект «формулы пафоса», которая так же вырастает в новое качество, вырастая из первой, как и соответствующий ей прообраз из черт, характеризующих процессы диалектики, целиком содержится и растет из принципа единства противоположностей.

Это принцип единства в многообразии — та форма воплощения принципов диалектики, на которой в основном строится принцип фуги Баха, принцип лейтмотива и, как мы увидим ниже, принцип так называемого монтажного кинематографа, бывшего кинематографом патетического порядка прежде всего.

О принципе фуги в моих личных работах я пишу дальше, сличая структуру «Потемкина», «Александра Невского» и первой серии «Ивана Грозного».

Также и об «органичности» формы фуги.

Здесь достаточно отметить, что этот принцип в силу близости своей к принципу единства в многообразии особенно близок и благодарен в приложении к произведениям патетическим.

Не будем отклоняться от Золя, о котором остается добавить только два слова. И касаются эти два слова только того, что природа самой утопии Золя, конечно, страдает той же ограниченностью неизбежных оков мелкобуржуазных, хотя и бунтарских представлений, которые налагали такой же отпечаток на односторонность кажущегося его полного «объективизма» при изло-

жении картины действительной жизни в его «натуралистическом» описании.

Золя нигде не подымается выше не очень глубоко воспринятого учения Фурье, для которого последние его романы могли бы служить широко развернутым иллюстрированным комментарием.

Но нас здесь интересуют не столько сами элементы его проповеди, сколько картины того, как «повествователь» перебрасывается в проповедника.

Такой же скачок в трагическом аспекте проделывает Гоголь.

Тем более что [из биографии] Золя мы знаем, что в «Деле Дрейфуса» этот «кабинетный» романист совершает такой же «прыжок» в область открытой политической борьбы — от «слов» к непосредственному активному «делу» — вмешательству в жизнь.

Более глубоко, принципиально и значительно такой же путь выхода за пределы литературного творчества в сферу собственной биографии проделывает более величественно и трагически наш Лев Толстой, у которого также третьим звеном — после деятельности писателя и деятельности проповедника, следующим шагом становится уже не творческий акт, а действенный поступок — *«уход»*, который, взорвав «учение», должен был перебросить его в биографическое деяние.

Однако не будем уходить в новые обобщения и в новые материалы, тем более что дальше еще на одном примере нам придется заняться таким именно случаем — специально.

Ограничимся лишь тем обстоятельством, что через средства подробного анализа стройная колоннада из десяти пар романов Золя стала твердой опорой в кинематографе найденного и на литературе, хотя бы в пределах одной литературной школы, проверенного метода.

Страница за страницей он оправдывал себя по всем извилинам литературных Гималаев Золя.

Когда-нибудь я, вероятно, приведу в порядок и опубликую подробный разбор романов Золя под интересующим нас углом зрения. В свое же время мне было важно то, что при первом же набеге на посторонний материал из области смежных искусств я тут же набрел на подтверждение правильности закономерностей патетического письма, практически найденных в самостоятельной творческой работе на кино.

* * *

...Мы только на мгновение мимолетно остановимся на двух литературных примерах у двух заведомо патетических авторов, где у одного из них прием этот настолько же обнажен (как у Золя в утопических романах обнажена патет[ичность] страсти), что

тоже, с одной стороны, «ошеломляет», а с другой стороны, иногда вызывает саркастическую насмешку.

Дело идет об американском певце «грядущей демократии» — Уолте Уитмене.

И, в частности, о патетических гимнах его, настолько наглядно и обнаженно построенных на буквальном воплощении принципа единства в многообразии, что ядовитый Питкин [44] включает самого автора в свою «A short History of Human Stupidity» *, а Ли Мастерс [45] в своей хорошей книге об Уитмене довольно пренебрежительно обозначает прием композиции этих поэм приемом... «каталогов».

Для нас здесь этот прием интересен тем, что он демонстрирует интересующую нас закономерность обнаженно и наглядно, после чего нам гораздо легче прослеживать ее в таких построениях, где она более углубленно врастает в самую ткань произведений.

Речь идет о «Песне о топоре».

Принцип приложен здесь почти до наивности обнаженно.

И вместе с тем само произведение, на мой взгляд, звучит совершенно сокрушительно и ошеломляюще.

Это гимн американцу — пионеру через гимн основному его орудию — топору, которым он покорял [во имя] культуры материк Нового Света.

И принцип патетизации этого первичного орудия необыкновенно прост.

Страница за страницей Уитмен перечисляет все, сделанное и сотворенное посредством топора.

Проходит галерея необозримого океана деятельности человека — строителя жизни.

И сплавляет это многообразие в величавый образ единства то основное орудие, которым все это создано,—

примитивный топор пионера — the Broad Axe.

Кажется, что этот топор разбит на тысячу осколков частных случаев его применения.

И самая песня шаг за шагом вновь слагает его в новое единство.

Статическое единство топора как инструмента, разбившееся в мириады осколков, воссоединяется, но уже не в мертвый инструмент, но в живой динамический образ человеческой деятельности **.

Образ топора перерастал в образ творящей руки. Рука — в Человека-Гиганта — строителя Нового Света — прародителя нового идеала истинной демократии (как казалось Уитмену).

---

* — «Краткая история человеческой глупости» *(англ.)*.

** Ср[авнить] то, что мы писали выше об одном большом парусе в «Потемкине», распадающемся на осколки отдельных парусов отдельных яликов, вновь собирающихся, но уже не в парус, а в ...алый флаг над броненосцем. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Так в мифологии раздирался на части земной Вакх, с тем чтобы части воссоединялись в Вакха божественного [46].

И такой же процесс патетизации с переходом из разряда в разряд, из измерения в измерение проходили другие образы мифологии: Озирис, Феникс [47] и пр. и пр. [48]

* * *

Мы уже вскользь в начале этой работы упомянули о том, что экстатическое построение есть как бы сколок с поведения человека, охваченного экстазом.

Это утверждение гораздо материальнее и точнее, чем просто «façon de parler» *, чем простое «красное словцо» или «оборот речи».

Действительно, пафосные построения типа «Песни о топоре» Уитмена в структуре своей воспроизводят собой одну из самых острых фаз экстатического переживания.

Это — мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки.

Пафосное произведение — в подобной его структуре — старается с возможной полнотой воссоздать подобное «положение вещей»; [оно] и есть как бы сколок, следуя которо[му] в порядке прописи, зритель проходит через те же стадии постепенного накопления данных, внезапно на каком-то моменте изложения вспыхивающих ощущением своего единства.

Это в равной степени ощущает ученый, который набрел на единый закон, пронизывающий и охватывающий все обилие единичных и многообразных данных опыта.

Это же испытывает и художник, особенно в тех случаях, когда не только единичное его творение внезапно возносится из всех тех частностей, которые стекались в него, объединяя и возгоняя эти отдельные частности в органическом целом произведения, но еще больше в тех случаях, когда творец (очень крупного калибра) ощущает и целое своего opus'а, как некое великое единство.

Такой момент хорошо известен из биографии Бальзака — момент, когда из нагромождения уже созданного и планов на будущее внезапно родится объединяющая их концепция «Человеческой комедии» в целом и все романы (написанные и задуманные, осуществленные или «запланированные») складываются в единое целое — в его «Мадлену», как не случайно именем крупнейшего кафедрального собора Парижа образно называет это целое сам Бальзак.

* — манера выражаться *(франц.)*.

Вспомним об этом моменте хотя бы в форме описания Эмиля Людвига («Genius and character» *, америк[анское] изд., 1927 г.):

«...Ему уже было далеко за тридцать, и [он] был полон сознания собственной мощи, когда [он оглянулся] на ряд разрозненных, не связанных друг с другом романов, [и] ему пришла в голову мысль свести в единую систему все свои прошлые и будущие произведения и таким путем создать моральную историю своего века.

Сам Бальзак целиком ощущал значительность этого момента, в который он, перестав быть сочинителем историй, становился создателем Истории. Полный этой мыслью, он тут же помчался к своей сестре, размахивая испанской тростью, отбивая ею барабанную дробь и восклицая: «Я проламываюсь сквозь все препятствия! Салют! Я стал на путь гениальности!»

Так вступал Бальзак на путь создания того, что рисовалось ему самому как «Тысяча и одна ночь Запада».

И я повторяю, что сопереживание этого мгновения становления единства сквозь многообразие через произведения достигается тем, что в основу его положен точный сколок, точное отражение структуры процесса этого «нисхождения» на человека «гениальности», как способности в хаосе случайного увидеть закономерность единства и это единство обнаружить и вынести въявь из всего многообразия сущего и бытующего.

Наиболее буквальным воплощением такой схемы и будет построение типа уитменовских «гимнов».

Менее оригинально, менее неожиданно, но совершенно в том же направлении пользует этот прием другой экстатик, автор многих и многих патетических страниц «Амока» и «Иеремии» — Стефан Цвейг [49].

Здесь мы укажем только на пример, взятый из его ранних творений и непосредственно перекликающийся с описанным примером из Уитмена.

Он наугад взят из его «цикла лирических статуй» 1913 года, который под общим заглавием «Властелины жизни» («Die Herren des Lebens») объединяет одиннадцать поэтически очерченных образов.

Часть из них связана с образами определенных лиц; таковы «Ваятель» (связанный с Роденом), «Мученик» (образ Достоевского, к которому Цвейг возвращается неоднократно), «Дирижер» (памяти Густава Малера [50]), «Император» (Франц-Иосиф [51]).

Под другими — лишь изредка угадываешь намек.

Это «Певица», «Летчик», «Факир», «Исповедник», «Соблазнитель», «Мечтатель».

Для самого Цвейга это галерея как бы разбитого в осколки единого образа активного властелина, который вновь вырастает в

* — «Гений и характер» *(англ.)*.

подлинно гигантскую фигуру, когда отдельные «статуи» слагаются в общее целое! *

Если таков прием, объединяющий весь цикл, то этого же приема Цвейг придерживается и внутри отдельных лирических поэм, из которых он составлен.

Так, образ его «Императора» — властителя судеб миллионов подчиненных ему жизней и территорий — «воздвигается» Цвейгом из бесконечной повторности росчерка пером, которым предписывает свою волю престарелый Франц-Иосиф, в предрассветные часы в замке Шенбрунн прикладывающий руку к имперским рескриптам.

«И каждый росчерк — судьбы творит».

Тот станет полководцем.

Тот — судьей.

Тот — графом в семиконечной короне.

Из земли возрастает собор, и в него устремятся потоки молящихся.

Открывается дверь тюрьмы, и в прах разлетается эшафот, готовый для казни помилованного.

Объявлена война. И молниями разносится весть по земле. Сверкают винтовки. Ревут пушки. Мчатся поезда.

Новый росчерк — и вздыбленный мир успокаивается.

Снова благоденствие мира. И т. д. и т. д.

По тому же типу построен «Соблазнитель» (вероятно, один из первых набросков для будущего «Казановы»).

Здесь сквозь тысячи жертв он неизменно ищет глаза той первой, единственной и неповторимой, которую он любил впервые.

Для него небо усеяно не звездами, но небосклон объят светилами женских образов. И он хотел бы в любовном объятии задушить землю, сливаясь с нею, и т. д.

Тем же приемом построен образ неумолимого вознесения летчика, соприкасающегося с лоном музыки сфер как нагромождения все новых и новых образов подъема и высоты по мере того, как он возносится в небо.

Интересно отметить, что по такой же схеме строит патетический образ еще в XVIII веке такой примечательный экстатик, как украинский философ Григорий Сковорода:

---

* В мою задачу здесь отнюдь не входит критическая оценка самого этого синтетического образа и его объективной ценности. Совершенно ясно, что как сам он, так и слагающие его отдельные образы — весьма и весьма довоенных представлений и концепций. И притом «довоенных» относительно первой мировой войны, которая так глубоко перевернула мировоззрение самого Цвейга. Я ограничиваюсь здесь только разбором средств и методов, которыми Цвейг выстраивает то, что рисовалось ему обобщающим образом властелина земли в условиях предвоенной Европы, совершенно так же, как Уитмену — эпохи гражданской войны в Америке. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

«Встань, если хотишь, на ровном месте и вели поставить вокруг себя сотню зеркал. В то время увидишь, что един твой телесный болван владеет сотнею видов, а как только зеркалы отнять, все копии сокрываются. Однако же телесный наш болван и сам есть едина токмо тень истинного человека. Сия тварь, будто обезьяна, образует лицевидным деянием невидимую и приносущую силу и божество того человека, коего все наши болваны суть аки бы зерцаловидные тени».

Архаичная фразеология этого весьма возвышенного высказывания придает ему, конечно, неизбежный налет комизма. Болван — в смысле оболочки, «формы», «болванки» у Сковороды — не может не вызывать ассоциаций, связанных с «болваном» из совершенно другого ряда — «дурак», «невежда», «глупец» и т. д.

Острая «двусмысленность» ощущения этого текста, возникающая от подобного «непредусмотренного» хода ассоциаций, не могла не ускользнуть от внимания такого любителя острословия, как наш Лесков [52].

И все мы знаем данный пассаж из Сковороды, конечно, не по первоисточнику, а по эпиграфу к «Заячьему ремизу», чья сатирическая сущность великолепно выражена в двусмысленном звучании этой старой цитаты для современного слуха.

Вообще же ироническое переосмысление канонизированных патетических форм — прием довольно частый у Лескова.

Совершенно так же, как удивительное умение подымать наивно тривиальное и внешне анекдотическое до высоты подлинного пафоса.

Как то, так и другое умение Лескова свидетельствуют об его очень тонком владении методом патетического, которому он не слепо подвержен, но которым вполне сознательно управляет.

Таковы, с одной стороны, «Святочные рассказы» Лескова, а с другой — «Запечатленный ангел», жития, легенды и сказки (например, «Маланья — голова баранья»).

* * *

Однако... нам надо задержаться еще на одном авторе.

Невольно, читая Цвейга, вспоминается этот автор, иногда писавший «в таком же роде», но несколько раньше.

Это — Пушкин.

И, в частности, Пушкин «Скупого рыцаря».

Читая о «росчерке пера» императора у Цвейга, вспоминается ряд, излагающий всемогущество владельца золота.

Лишь захочу — воздвигнутся чертоги...
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство...

и т. д.

Читая «Песню о топоре», вспоминаешь, как у Пушкина груда золота «сбегается» из бесчисленных поступков бесчисленных людей, и

...скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!..

Каждый золотой, слагающий эту гору,— конкретный осколок драматического эпизода, сквозь которые выстраивается богатство и могущество стяжателя и скупца.

Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его; но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях, воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,—
Притворщица не трогалась...

Или:

А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно, или, может быть,
Там, на большой дороге, ночью, в роще...

и т. д.

Эти отдельные образы сохранились в памяти еще с детства, и протягиваешь руку за томиком Пушкина, чтобы вслед им выписать и прочий поток образов, которыми пестрит — в тон Уитмену — пушкинский «каталог» перечислений.

И тут сталкиваешься с неожиданным и любопытным явлением.

Никакого «прочего потока» или «каталога перечислений» здесь не оказывается.

И после каждой пары приведенных отрывков совершенно незаконно выше проставлено... «и т. д.»

Никакого «и т. д.» там нет.

И тут же мы обнаруживаем великое мастерство Пушкина, чрезвычайно изысканно умеющего прямую дробь перечисления облечь в чрезвычайную изысканность формального многообразия.

Там, где Уитмен на бесчисленных страницах дал бы несчетное количество «биографий» типа «вдовы» или «Тибо», касаясь происхождения каждого «золотого», Пушкин поступает иначе.

Он не заставляет слагаться самую поэму из отдельных зарисовок, подобно тому как из отдельных монет слагается груда золота или из отдельных пригоршней земли — гора.

Такой процесс, развернутый Уитменом в самом строе поэмы, у Пушкина «стягивается» в поэтический образ описания такого процесса, который он излагает в порядке сравнения внутри самой поэмы:

...Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,

И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм * и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне?..

После такого вступления уже достаточно двух-трех, точнее — четырех подлинных перечислений, чтобы они в мыслях читателя слились бы с неисчислимым количеством горстей земли, которые сносят воины: фантазия самого читателя дорисует ему все то, что в аналогичной ситуации для него «выписывает» Уитмен.

Но Пушкину этого мало.

Однородное перечисление хотя бы четырех эпизодов одного и того же порядка пугает его возможной монотонностью.

Он делает «развертку» перечисления по двум разным «измерениям», неразрывно связанным друг с другом.

Одни эпизоды (точнее — два) будут слагать образ носителя могущества.

Другие (два) — образ его подножия — золотого холма.

Носитель и подножие в известном смысле противостоят друг другу, и вместе с тем они едины. По этому же типу противопоставления сделаны внутренне и обе пары «эпизодов», попарно принадлежащие противостоящим частям образа властелина и его подножия.

Праздник добродетели и бессонного труда и
«окровавленное злодейство».
Беспомощность бессильной вдовы
и преступная активность плута Тибо.

На этом «перечисление» останавливается. И вновь, как и в начале, снова «собирается» в сравнение, где словно описано некое гигантское целое, сливающееся из мелких разнородных «частных» единиц:

...Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных...

При повторении образа целого, слагающегося из частиц, Пушкин дает его на новом материале. И не только на новом, но на

* Здесь любопытно то, что внутри разнообразия патетических средств Пушкин пользует такое же «воссоединение противоположностей» — подвал и холм,— как это делает в патетической тираде [Державин]: «Я — раб, я — царь, я — червь, я — бог» или Тынянов в «Восковой персоне»[53], где пафос сцены «отходящего» Петра достигается «уравнением» в общее единство дел величайших и дел ничтожнейших, перечисляемых как равноправные и одинаково значительные. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

противоположном материале. Собирающаяся «твердь» холма и сливающиеся в единый «потоп» потоки.

Таково же и движение внутри действий потопа: он вздымается из недр (вверх) и затопляет... подвал.

И тут особенно любопытно еще то, что выбирает Пушкин крайние противоположности.

«Гора» и «воды» — это классическая пара противостоящих противоположностей.

В китайской, например, живописи термин «ландшафт» дословно означает «картина гор и воды».

Причем в китайском понимании это меньше всего означает описание наиболее частых пейзажных «сюжетов».

Согласно китайским учениям, «вода» и «гора» выражают собой две неизменно противостоящие стихии: статически неизменяемое и извечно подвижное.

Взаимное пронизывание этих противоположных «начал» творит все аспекты явлений и порождает процесс их становления.

Взаимодействие разных носителей этих начал в гармоническом взаимодействии определяет собой и основы композиции в эстетике китайской живописи, и ландшафтной живописи прежде всего.

Этого вопроса мы коснемся очень подробно в самостоятельном разделе этой работы.

Сейчас же просто любопытно отметить, как принцип единства противоположностей решается Пушкиным через разведение их в наиболее резко выраженные крайности, граничащие с концепцией «космических противостояний» древнейших учений Китая.

Единство их (как указано выше) достигнуто одинаковостью образа, в котором один раз дано становление холма из пригоршней земли, а второй раз потоп, возникающий из слияния потоков.

Интересно, что тот же принцип противоположности соблюден и в «поведении» потопа.

Потоп возникает из движения, обратного тому, которое у нас связано с представлением о нем: он родится не из потоков, низвергающихся с неба, но возникает из вод, выступающих из «недр земных»!

Образы, связанные с представлениями о движении, и среди них — с направленностью движений, очень часты у Пушкина и чрезвычайно способствуют общему динамическому ощущению его образов, сравнений, описаний.

* * *

Осмотрительность Пушкина в этом вопросе доказывает всю свою целесообразность, если сравнить построение поэм нашего поэта хотя бы с манерой письма американца Лонгфелло [54].

Отсутствие многообразия и вариаций поэтического размера делает его произведения сейчас почти что неудобочитаемыми.

Монотонность поэтического строя «Гайаваты» действует почти усыпляюще.

Конечно, правильно пишет один из новейших издателей его поэтического наследия — Луи Унтермейер («The American Poets» edited by Louis Untermeyer for the Heritage Press. «The Poems of Henry Wadsworth Longfellow». New York, 1943):

«Лонгфелло не для тех, кто ищет экстаза; и вместе с тем то, чего ему не хватает в силе, искупается тонкостью. Стих его деликатен, иногда даже хил; но у него необыкновенно ровное письмо, исключительно мелкозернистая фактура. Такая поэзия не потрясает небес. Она редко стремится к высотам страстности».

[...] Недаром же и в общем хоре восторгов по поводу первого сборника его стихов («Voices of the Night» * — 1839) раздается один резкий отрицательный отзыв, и отзыв этот принадлежит молодому и вовсе пока еще неизвестному журналисту по имени... Эдгар Аллан По! [55]

Это отсутствие страстности, отсутствие поэтического экстаза в темах и установках автора делают его применение подчеркнуто повторного строя еще более обреченным на неуспех для современного (не ему, а нам) читателя.

Повторность нагромождения сквозь многообразие и вариации единой тезы, единого образа, единого поэтического размера — неотъемлемый признак патетического письма.

Приложение же его к непатетическому по установкам [материалу], да еще вне вариаций и многообразия, дает эффект нарочитой монотонности — впечатление, от которого невозможно отделаться, читая в наши дни уже упомянутую «Песнь о Гайавате».

Сказанное здесь о Лонгфелло еще отчетливее оттеняет великолепное мастерство Пушкина, которое с полнейшей наглядностью показывает нам, как обнаженная структура через многообразие своей разработки сохраняет всю свою первоначальную динамическую воздейственность и вместе с тем избавляется от монотонности и скрывает чрезмерную наглядность, которая дает возможность «разглядеть прием» и тем подрывает его непосредственную действенность **.

---

* — «Голоса ночи» *(англ.)*.

** То же самое проделано на одесской лестнице в отношении солдатских ног. Они монтажно прорезают расстреливаемую массовку, повторяясь много раз. Эта повторность дает необходимый для ощущений сокрушительного движения «ритмический барабан», который всегда — в ритмической основе подобных сцен (например, скок «свиньи» в «Александре Невском»). И вместе с тем каждый из этих кусков отличается от другого — размером, точкой съемки или кадром,— каждый раз внося новое ощущение и новый акцент в тему шествующих ног солдат, и вместе с тем тематически сохраняет единство их беспощадного движения по ступеням. *(Прим. С. М. Эйзенштейна)*.

Однако... «всю» ли?

И это сомнение подводит нас к тому соображению, ради которого мы, в основном, и потревожили Скупого рыцаря в его подземных подвалах.

Если мы сравним все три примера — монолог Барона, «Императора» Цвейга и «Песнь о топоре», то при общности структурной основы у всех трех они окажутся совершенно различными по законченным результатам.

С одной стороны, мы увидим наиболее реалистическую классическую стройность патетической обрисовки Барона у Пушкина.

С другой — несколько истерически изломанную, судорожную экстатику Цвейга.

И наконец, с третьей — космический всеохватывающий пафос Уитмена, не лишенного известного налета «варварства» в своей примитивной мощности.

Очень несложно бегло охарактеризовать предпосылки к трем столь различным аспектам.

На первом месте Пушкин, завершающий в классическом совершенстве целый этап российской культуры и открывающий пути к новому движению и подъему последующей литературы.

Далее Цвейг, целиком вторящий ощущению заката предвоенной надломленной культуры Западной Европы в самый канун войны, которая принесла с собой крах ее системе государств и представлений.

И наконец, Уолт Уитмен — представитель молодого американского народа, только что в пору гражданской войны Севера и Юга впервые окончательно ставшего на собственные ноги, с безудержными аппетитами — с одной стороны, и с утопическими демократическими идеалами — с другой.

Естественно, что каждый исторический этап диктует мастеру своей эпохи то или иное обращение с одной и той же закономерностью.

Тончайшее многообразие письма у одного.

Как бы высеченная пионерским топором обнаженность приемов у другого.

Судорожно-спазматическое построение у третьего.

Каждый поет голосом своего этапа культурного развития.

Но нас интересует здесь еще другое.

Разный этап развития диктует разный голос.

Разный голос здесь сказывается на разном использовании одной и той же закономерности.

Но это исторически разное обращение с ней определяет собой разную объективную степень интенсивности эффекта.

Эмоциональный «градус» звучания всех трех — различный и разный.

Итак, обнаруженный нами метод на одной из соседних, смежных областей — в области внутри литературы — целиком себя оправдал. Но нам, конечно, мало этого.

И мы не могли не пуститься в новое рысканье по новым областям — все с той же целью проверить и убедиться в правильности того, что нами обнаружено и найдено.

Какой простор для «взыскующих града» [56], какой соблазн для слишком любопытствующего глаза, слуха, вкуса, обоняния и осязания!

Мы имели смелость предположить, что найденный метод верен всюду и везде.

Стало быть — с качественной поправкой на особенности той или иной области — мы должны обнаружить его по всем областям искусства.

Пусть материалом следующего нашего экскурса окажется область актерской игры.

Я нарочно не хочу задерживаться на примерах трагедий и драм.

Здесь слишком широкое и наглядное поле.

Оно подтверждается приведенным выше осколком речи Клавдия [57], последней репликой Цезаря, в пароксизме последних его мгновений перескакивающей с английского языка в латинский: «Et tu, Brute!», сценами из «Короля Лира» (где, кстати же сказать, «прозревает» Глостер только тогда, когда слепнет, как отметил еще Гегель *); прозой, перебрасывающейся в моменты пафоса в стихотворный размер — и не только у одного Шекспира; официальным «вы», перебрасывающимся внутри одного и того же монолога в пламенное «ты» в патетических тирадах Викторьена Сарду [59] в «Графе де Ризооре» и, наконец, у того же самого Шекспира великолепным скачком в кульминационной точке «Макбета», когда предметный ход изложения событий трагедии перебрасывается в неожиданную инсценировку метафоры «наступле

* Эдип поступает наоборот — прозрев для истины, он ослепляет себя.

Еще иначе поступает героиня одной из наиболее безудержных мелодрам Давида Беласко [58] — слепорожденная Адрея. Она обретает по ходу действия зрение. Но это, по-видимому, только для того, чтобы в патетическом финале (когда она отдает царский венец сыну своего возлюбленного Каэзо, которого она собственноручно казнила) в порыве отчаяния возвратить солнцу дарованный ей свет. В этом финале она снова ослепляет себя. И делает это тем путем, что широко раскрытыми глазами, не моргая, смотрит на пылающий солнечный диск... («Адрея» — романтическая трагедия из эпохи V в. после р[ождества] Х[ристова] — написана Давидом Беласко совместно с Джоном Лутером Лонгом и впервые показана в Нью Йорке 11 января 1905 г.). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

ния Дунзинанского леса» или в трюк биологического истолкования другого «знамения» — «нерожденности от женщины» через тот факт, что Макдуфф появился на свет божий посредством кесарева сечения.

Особенно рельефен был отрывок речи Клавдия благодаря своей слегка чрезмерной напыщенности.

И как хорошо эта речь тут же уравновешивается «сходящей» линией от короля к червю, повторенной позже Амброзом Бирсом[60] в «Словаре сатаны» на холостом ходу нецеленаправленного «нигилизма вообще», а потому обреченного, ловя лишь собственный хвост, неизбежно замыкаться в конечный круг — сколько бы на путях по его окружности не поглощались бы вид за видом, в порядке «обратной» формулы, согласно которой эволюционно выбрасываются друг из друга прогрессирующие звенья единой цепи развития:

«...Съедобное — годное в пищу и удобоваримое, как-то: червь для жабы, жаба для змеи, змея для свиньи, свинья для человека и человек для червя».

Поищем для наглядности и в области актерской игры пример из области слегка «приподнятой» манеры, еще не отравленной ядом «простоты», столь характерной для сценической техники нашего столетия.

Где нам искать подобного примера?

Конечно, в романтическом театре!

И среди корифеев этого театра, конечно, у самой величественной фигуры этого театра — великого Фредерика, подобно королям именовавшегося лишь первым именем в восторженных рецензиях современников — Фредерик[а] Леметр[а].

Что может быть великолепнее для своего времени, чем пафос этого короля мелодрамы, этого пламенного льва и безраздельного властелина парижских подмостков, чья лава темперамента на своем гребне выносила романтическое безумство неистовых пьес Виктора Гюго, Александра Дюма[61], Феликса Пиа[62] и Гильбера Пиксерекура[63].

Кин, Дон Сезар де Базан, отец Жан, Буридан, Туссен-Лувертюр, Робер Макер[64] — какая галерея, какие триумфы!

Период расцвета его славы был так ошеломителен, так захватывающ, так ослепителен, что ни Теофиль Готье[65], ни Жюли Жанены[66] в грохоте собственных рукоплесканий не давали себе труда холодным скальпелем подробного анализа раскрывать для потомства тайны и секреты всесокрушающего воздействия мастерства этого «Росция бульваров»[67], как назвал, а если не назвал, то должен был назвать великого Фредерика великий Бальзак.

Поэтому не в период его расцвета, а на склоне лет его карьеры, не в ослепительных отсветах подмостков, а в обстановке

домашнего салона, не в дифирамбах восторженного критика, а в описаниях робкой первой встречи новичка с титаном прошлого — лучше поискать наводящие признаки актерской техники этого мастера сценического пафоса.

Есть книжечка воспоминаний актера и очень плодовитого драматурга Пьера Бертона (Pierre Berton, Souvenirs de la vie de Théâtre, Paris, Lafitte et C-ie), чье имя гораздо менее популярно, чем названия его пьес — особенно одной.

Бертон (совместно с Шарлем Симоном) — автор бесконечно трогательной «Заза»[68] (1898), сравнительно так недавно и так прелестно сыгранной в кино Клодеттой Кольбер и [Гербертом] Маршаллом.

За сорок лет до написания этой пьесы, в 1858 году, Пьер Бертон — шестнадцатилетний юноша, только что начавший мечтать о театральной карьере, внук знаменитого актера и учителя поколений актеров — Сансона[69], крестник ученицы своего деда — Рашели[70] и в дальнейшем друг Сарду, Дюма-фиса[71] и Бизе — он впервые в жизни встречается с великим Фредериком.

Великий «лев» подмостков уже на склоне лет.

И вот беглые заметки молодого дебютанта Бертона о стареющем Леметре и о некоторых особенностях его сценической манеры, так неожиданно раскрывшихся перед ним в обстановке «ужасного» мещанского салона, сверкавшего бульварной роскошью пурпурных с золотом обивок, где принимал его в багряном с золотом царственном халате великий комедиант *:

«...Эта гостиная, чудовищно буржуазная и кричащая, была вся в золоте и в красном.

Позолота мебели отвратительного стиля, отвратительной эпохи обрамляла пунцовую обивку, отделанную желтой бахромой; такими же портьерами были завешаны двери. Во всех своих чертах это была типичная мизансцена четвертого акта мелодрамы, когда этот четвертый акт происходит у богатого банкира — гостиная Робера Макера в эпоху его блеска и расцвета. Я ждал в течение десяти минут, тщетно стараясь отыскать на стенах, на столах или на камине малейший признак хотя бы какого-нибудь произведения искусства, когда, внезапно обернувшись на шум раскрывшейся двери, я увидел великого артиста, собственной персоной движущегося мне навстречу. Удивительное явление, незабываемое и типичное, которое и сейчас, полвека спустя, неизгладимо стоит передо мной во всех своих мельчайших деталях...

...Фредерик был довольно высок, прекрасно сложен, со свободно посаженной на широкие плечи головой, с маленькими ру-

---

* Такое же пристрастие к позолоте и багрянцу наравне с ориентальной роскошью и «шелками Дамаска» отличало и другого «льва» — Бальзака, который всю жизнь старался подобной роскошью обставить свои сменяющиеся «обиталища». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

ками и ногами. Элегантность и уверенность походки говорили о гармоничном развитии этого человека. Он был облачен в шелковый халат такого ярко-алого цвета, что с появлением его мгновенно поблекла вся пунцовая обивка салона...

...Он двигался ко мне походкой благородной и размеренной и один казался целым кортежем, которому недоставало только торжественной музыки. Ноги двигались первой позицией, носками в стороны, скрывая изысканность ступни в роскошных, золотом расшитых туфлях...

...Халат, струившийся своим великолепием с его плеч, тащился за ним, как трен придворного плаща, а низ фигуры замыкался толстым жгутом пояса, который мог бы так прекрасно охватить целое, но вместо этого повисал на одном конце и, извиваясь подобно змее, тянулся вдоль ковра, словно хвост шествия, еще затерянного в другой комнате к тому моменту, когда сам артист уже стоял в центре гостиной.

Великий Фредерик подходил ко мне той же походкой, какой Дон Саллюст приближается в «Рюи Блазе» [72] к испанской королеве, чтобы губами прикоснуться к ее царственной руке...

...Его рука, пластичная и элегантная, играла не кинжалом, но всего лишь письмом моего деда. Мы обменялись всего лишь немногими, малозначащими словами. Речь его, обращенная ко мне, была самая простая. Сказав мне о том, до какой степени он польщен посланием своего старого друга, он предложил мне два билета на следующий спектакль, которые я с восторгом принял.

Но эти несколько слов в его устах принимали совершенно необычайную значительность, абсолютно несоразмерную с предметом того, чего они касались. Казалось, что он распоряжается не двумя креслами партера, но судьбами целой империи.

Каждый слог, срывавшийся с его уст, разрастался в пышность целого самостоятельного слова; интервалы, наполненные таинственной глубиной, отделяли слова друг от друга и придавали им такую значительность, что они начинали казаться целыми фразами, а простейшие фразы — длинными монологами. Эта странная манера произносить слова представляла в области декламации подобие оптического феномена линз, через которые мелкое насекомое нам кажется размером со слона. Подобно тому как форма вообще увлекает за собой содержание, так и здесь пышность произнесения слов воздымала мысли. Простое «добрый день, мсье», казалось, содержало в себе целый мир, а банальные фразы, которые я растерянно выслушивал, приобретали богатство объема и звучность стихов Виктора Гюго. Я уходил от него завороженный и полный благодарности уже по этому первому впечатлению, узнавши очень многое о темпераменте, природе и манере игры великого артиста...» (стр. 47—58).

Вряд ли здесь нужен комментарий.

Лучше не скажешь:

слог вырастает в слово,

слово — в фразу,

фраза — в монолог.

Стареющий Фредерик здесь, в обстановке тускнеющей роскоши пурпурного салона, выдает молодому прозелиту одну из тайн великой традиции патетической игры актеров романтической школы.

В другом месте своей книжечки Бертон старается установить причины, по которым у Леметра возникла эта необычайная манера декламации. Он приписывает ее самому неожиданному феномену внутри исключительной артистической одаренности великого актера.

Природа дала ему все и обошла его лишь в одном. Как оказывается, у Фредерика был слабый голос и чрезмерно затрудненная способность произносить слова.

«...Этот органический недостаток,— пишет Бертон,— этот дефект голосового аппарата, выпуждая его к медленному и подчеркнутому произнесению текста, к преувеличенности жеста и взгляда, создали из него того идеального исполнителя великих произведений романтического театра, о котором авторы их могли лишь мечтать...».

Эти соображения ничего не меняют по существу.

И физический дефект, частично определивший манеру декламации Леметра, по свидетельству того же Бертона, сделал его самого идеальным инструментом для произнесения патетических тирад Гюго и других.

Так же обе вставные челюсти Маяковского (тайна, ревниво когда-то охранявшаяся у нас в недрах ЛЕФа, но сейчас за истечением четверти века уже вряд ли нуждающаяся в дальнейшем сокрытии), конечно, никак не определили собой ни основных ритмических (а тем более... тематических) устремлений нашего крупнейшего поэта, но вместе с тем это же обстоятельство не могло не сказаться на особой чеканке его особой декламационной манеры, которая в свою очередь в известной степени не могла не влиять «обратно» на известную модификацию ритмической разработки его стиха.

Это обстоятельство несомненно еще усиливало сознательно по другим мотивам избранную поэтом плакатную броскость и лапидарную ударность чеканки его стихотворного стиля.

Так же и индивидуальные актерские дефекты и затруднения Станиславского-актера — в порядке своего преодоления — дали очень много ценного в разработке «системы» Станиславского-учителя.

Достаточно сличить его классическую работу об актерской технике с мемуарными данными из его же книги «Моя жизнь в искусстве», чтобы убедиться, как целые разделы «системы» разработались и оформились и добились теоретического обоснования их необходимости в результате подобных собственных индивидуальных особенностей ее создателя. В тех случаях, когда эти затруднения совпадают с «общеактерскими», найденные из них методологические «выходы» блестящи. В тех случаях, когда они оказываются узкоиндивидуальными, они порождают внутри «системы» параграфы не очень убедительные, но в силу пиетета перед целым так же старательно преподаваемые популяризаторами «системы» вопреки их весьма относительной необходимости для тех, у кого отсутствуют специфические природные недостатки К[онстантина] С[ергеевича].

В этой же книжечке, откуда мы взяли только что описанную сцену, в другом ее месте — несколькими страницами дальше — тот же Пьер Бертон приводит всем известный анекдот о Леметре.

В определенном возрасте Фредерик становится чрезмерно склонным к потреблению спиртных напитков. Нередко ему случается играть спектакли в нетрезвом виде. Обычно это сходит с рук великому артисту, в котором обожающая его публика неизменно видит своего кумира.

Но иногда кумир заходит слишком далеко, и тогда на него обрушивается безудержный гнев — не в пример нашему вообще сдержанному зрителю — экспансивной французской театральной аудитории.

Так и в тот вечер.

«...Публика потребовала с его стороны извинений. Фредерик отказывается это сделать. Буря негодования разрастается. Директор под угрозой необходимости вернуть публике деньги мечется между сценой, откуда он безуспешно старается призвать своих зрителей к спокойствию, и кулисами, откуда трясущийся от ярости Фредерик издали посылает свои проклятия зрительному залу. Случай был серьезный. Артист осмелился бросить своим зрителям в лицо чрезмерно искренне: «Стадо болванов!» Очевидно, что это было уже слишком. И в этой очевидности удается в конце концов убедить и самого виновника.

«Хорошо, ладно — я извинюсь перед ними! Вы увидите!»

Директор выбегает на сцену и объявляет, что великий артист сознает свою вину и извинится перед аудиторией.

Дверь в глубине сцены отворяется настежь, и Фредерик Леметр, даже в нетрезвом виде всегда торжественный и важный, движется к рампе.

Увидев его, весь зал испускает всеобщее «Ах!» удовлетворенного самолюбия и замирает в полной тишине.

Прежде всего с обычной своей грацией Фредерик проделывает традиционный тройной поклон во все три стороны. Потом он произносит следующие смиренные фразы: «Господа, я только что сказал вам, что все вы — болваны; это правда. Я приношу вам свои искренние извинения; я — не прав!» И гром аплодисментов покрывает его слова...»

Но не для красного словца привожу я здесь этот анекдот, этот великолепный образец композиции иронической двусмысленности, где истинный смысл слов прямо противоположен тому внешнему смыслу, который им якобы придает фраза.

Привожу я здесь этот образец потому, что к нему — в плане иронии механически и обнаженно (а потому и иронично) приложен тот же самый метод, которым скрыто и действенно выстраивал великий актер не только свое сценическое поведение, но и самое понимание динамики характеров и образов своих героев *.

И метод его — и на этом поприще то же самое единство взаимно исключающих друг друга противоположностей, которое *в чистом виде* мы постоянно отмечаем как основной из признаков и принципов патетической композиции.

Свидетельством об этом я располагаю не из вторых рук и не из чужих описаний.

Судьбе угодно было дать мне в собственные руки маленькую четвертушку листка бумаги, испещренную подлинным мелким бисером почерка Феликса Пиа — оригинал письма, отправленного актеру драматургом после достаточно, по-видимому, бурных и горячих — как видно из текста — препирательств и пререканий накануне...

Это письмо, попавшееся мне при распродаже библиотеки покойного Жемье [74], [...] датировано 10 февраля 1847 года — за три месяца до премьеры «Парижского тряпичника» — и обаятельно тем, что все еще трепещет атмосферой недавнего горячего, видимо, спора между драматургом и актером.

На протяжении письма Феликс Пиа сдержан, почтителен и даже льстив, и только в подписи «amitiés quand même» («мои лучшие чувства, несмотря ни на что») чувствуется, что Фредерик категорически настоял на своем, а Феликсу Пиа пришлось покориться его воле.

На чем же настаивал Фредерик?

---

* Связь эту между композицией патетической и иронической мы только походя здесь отметим. Подобной близости нам, может быть, придется касаться еще и дальше и ниже. Но истолкование тайны этой внешней «схожести» и вместе с тем принципиальной «противоположности» обеих — мы сохраним для другого случая, когда в задачу наших композиционных рассмотрений вступит проблема комического построения [73]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Это первым штрихом подчеркнуто в письме Феликса Пна, обычно подписывавшего другие свои письма [словами]: «мои лучшие чувства» (amitiés), «тысяча и одно выражение моих лучших чувств» (mille et une amitiés — письмо 1849 г.) или «сердечные объятия» (Je vous embrasse cordialement).

Но вот самый текст письма:

«Дорогой друг,

вот наконец текст «Отца Жана», которого Вы ждете. Я так плохо себя чувствовал последнее время, что не был в состоянии отправить Вам его раньше. Будьте добры подтвердить его получение и займитесь им в свою очередь.

Если, как Вы мне говорили на днях после обеда, Вы хотите вложить в эту роль *энергию и чувствительность* (énergie et sensibilité), *хитрость и добродушие* (causticité et bonhomie), *безразличие и милосердие* (indifférence et charité) — все сокровища Вашего великого таланта, я ни на одно мгновение не сомневаюсь в моем личном успехе и буду им целиком обязан Вам.

Мои лучшие чувства, несмотря ни на что (amitiés quand même). Феликс Пна...» *.

В подчеркнутых словах мы ясно усматриваем тему спора.

И, вчитываясь в них, мы сразу же улавливаем в них основную пружину того, на чем раскрывал «сокровища своего великого таланта» Фредерик.

Перед нами три антитезы.

И слияние подобных противостоящих друг другу антитез в органическое единство средствами пламенности своего актерского дарования и лежит, по-видимому, в основе того патетического эффекта, которым сверкала игра великого Фредерика.

Мгновенность перехода же противоположных черт характера друг в друга и слияние этих противоположностей в органическое единство роли, вероятно, и есть то основное, чего умел неподражаемо достигать великий артист, а потому раскрытие подобных элементов внутри роли и было, по-видимому, в основе того, что привлекало его в определенных ролях и чего он так настойчиво требовал от своих драматургов.

Слияние же противоположностей в единство и переход их друг в друга как один из капитальных признаков проявления патетического метода и есть одна из фундаментальных черт патетического письма вообще, как мы это шаг за шагом прослеживаем.

...И следует лишь подчеркнуть, что речь идет здесь не об эффекте контрастов, как могло бы показаться на первый взгляд,

* Письмо, насколько мне известно, публикуется здесь, кажется, впервые. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

а именно о динамическом единстве взаимозаключающихся противоположных начал внутри характера, заставляющих и его пылать и возгораться величием пафоса.

И разве не об этом величии говорил один из величайших мастеров пафоса в области поэзии — Уолт Уитмен, когда писал:

«...Я, кажется, противоречу себе?

Ну что же — я настолько велик, что могу вместить в себе противоречия...»

Пусть и эти строки войдут, как и горы и горы того, что помимо них написано Уитменом, в круг «свидетельских показаний» в пользу правильности подсмотренных нами основных закономерностей патетического письма.

* * *

Интересно, в какой мере и степени эта концепция перекликается с деятельностью других мастеров пафоса — греками.

Так, согласно свидетельству Плиния [75], по этому же принципу была создана гигантская настенная фреска Зевксиса [76], прибывшего из Гераклеи в Афины в 424 году, изображавшая афинский народ во всей его «беспощадности и вместе с тем милосердии, его горделивости и вместе — скромности, его агрессивности и застенчивости, мелочности и великодушии», тем самым впервые раскрыв самим афинянам сложность и противоречивость их собственного характера.

Но, вспоминая гигантов греческой трагедии, воплотивших в себе эту противоречивость греческого народного характера, невозможно не вспомнить галерею превосходящих их по диапазону «раздирающих их» сверхчеловеческих своих страстей, наиболее внутренне противоречивых образов и характеров мировой литературы дооктябрьской эпохи.

Именно таковы трагические образы Достоевского.

Начиная с Раскольникова, от великой сокрушенности и жалости идущего на грубейшее мокрое дело,

через горделивых его женщин с турнюрами и зонтиками с оборками, этих петербургских родных сестер древних Медеи [77], Федры [78] или матери Горациев [79], способных в одно мгновение бесчеловечно унизить сильнейшего мира сего — «миллионщика», а в другое валяться в прахе самоуничижения в ногах ничтожества, не заслуживающего их плевка,

через подвижника и святого, способного «провонять» [80],—

к Ивану Карамазову, «вторая» натура которого так интенсивна, что материализуется перед ним на его же глазах и вступает с ним в хитрейшую казуистику метафизической дискуссии...

[и] к герою, несущему стигматы двуединства своей воинствующей неодолимости светлого рыцаря, с незлобивой кротостью обреченного на бессилие идиота,— в столкновении между собст-

венной фамилией Мышкина с именем... Льва, которым наделяет своего героя Достоевский.

Не только благодаря диапазону страстей, не только в силу известной театральности этих несколько приподнятых на котурны персонажей Достоевского, как бы подсвеченных неестественным светом электричества, как выражался о них Майков[81], рядом с античным театром вспоминается Достоевский, а рядом с Достоевским — античный театр.

Как в том, так и в другом поражает не только часто даже не двуединость и двойственность, но прежде всего подчас даже немотивированное обрушивание характера в несводимую и непримиримую с ним другую крайность, другую противоположность.

У греков это круто, лапидарно,

как первый деревянный шаг от первоначального драматургического табу, как бы диктуемого персоне — действующему лицу — неизменяющейся скованностью облика персоны-маски, в которой, не меняя образа и характера, он первоначально проигрывал трагедию от начала до конца...

Затем возникла возможность смены. Догадались о том, что маску возможно менять. Но рывок от этой смены маски на маску остался в лапидарном скачке, который вне нюансов, вне переходов вынужден делать характер, внезапно перекинутый в другое — противоположное изображение своих страстей.

Через Сенеку[82] отпечаток этого «handicap'а» * перебрасывается к дошекспировским елисаветинцам, где отсутствие гибкости и многогранности перехода внутри характера уже определяется не исчезнувшей с подмостков персоной-маской, но продолжается традицией внутри самой драматургической ткани, обреченной на лишенное нюансов «blanc et noir» ** характеров, как следа ограниченности сценической техники двумасочных персонажей греческого театра.

И только приход в XVI веке Шекспира и еще больше — в XIX — Достоевского сумел со стадии составных противоположных половинок поднять трагедию до полного единства в противоположностях слагающих их характеров действующих лиц, чем достигается непревзойденная динамика их внутренней напряженности, психологические взрывы перебросок от обожания к убиению обожаемого, от ненависти к любви, от кротости к зверству и то «божественное исступление», в котором раскрывается вся глубина их пафоса.

На эту тему можно было бы множить страницу за страницей.

Но еще важнее, может быть, отметить неизменно здесь гнездящуюся привлекательность.

---

* — здесь: скачка *(англ.)*.

** «бело-черное» *(франц.)*.

Сочетание подобной двойственности в единстве одной и той же натуры человека из ряда вон выходящего пленило и меня лично в том характере человека, за которого я взялся при первом же моем опыте вслед безгеройным, бесфабульным и массовым картинам попробовать сделать впервые фильм о человеке, рисовавшемся мне сверхчеловеком.

В характере исторического персонажа пленила меня та же трагическая раздвоенность и вместе с тем слитность в единстве, которой так по-своему пленительны образы Достоевского.

Я имею в виду образ царя Ивана Грозного, общение с которым принесло мне столько радости и столько огорчений, как бы в судьбах самой работы над ним отпечатавших своеобразие его нрава.

Образ его пленил меня в том аспекте, в котором так «неистово» набрасывает его Белинский в критическом своем отзыве на третью часть «Русской истории для первоначального чтения» Николая Полевого (Москва, 1835):

«...У нас господствует несколько различных мнений насчет Иоанна Грозного: Карамзин представил его каким-то двойником, в одной половине которого мы видим какого-то ангела, святого и безгрешного, а в другой — чудовище, изрыгнутое природой в минуту раздора с самой собой для пагубы и мучения бедного человечества, и эти две половины сшиты у него, как говорится, белыми нитками. Грозный был для Карамзина загадкой; другие представляют его не только злым, но и ограниченным человеком; некоторые видят в нем гения. Полевой держится какой-то середины: у него Иоанн не гений, а просто замечательный человек. С этим мы никак не можем согласиться... Нам понятно это безумие, эта зверская кровожадность, эти неслыханные злодейства, эта гордыня и вместе с ними эти жгучие слезы, это мучительное раскаяние и это унижение, в которых проявлялась вся жизнь Грозного; нам понятно также и то, что только ангелы могут из духов света превращаться в дух тьмы... Иоанн поучителен в своем безумии; это был падший ангел, который и в падении своем обнаруживает... силу характера железного, и силу ума высокого...»

Белинский здесь правильно восстает против усвоенного традицией разделения Ивана надвое: на «благостного» Ивана периода, предшествующего созданию опричнины (в 1564 г.), и Ивана-«тирана» после этого события — то и другое сшито «белыми нитками».

Белинский видит органическое единство в переходе образа из «кроткого» в «грозного», хотя и прочитывает этот переход слишком лично и недостаточно акцентирует неизбежность этого перехода в целях осуществления одной неизменной, сквозной исторической задачи, стоявшей перед Грозным,— объединения Руси,—

единству которой так бешено сопротивлялось феодальное узкособственническое боярство [...]

Должно быть, сама привлекательность той динамики, которой снабжает фигуру Грозного подобное чтение его характера, не только привлекла меня, но в известной степени и заслонила грандиозностью внутренних конфликтов достаточно полное изложение в моем фильме тех объективных государственных результатов, в которых сказалось преодоление этих внутренних противоречий внутри самого Ивана.

В самой же лепке этого первого в моей практике «характера» сказалась моя симпатия не столько к Шекспиру, сколько к елизаветинцам более архаического склада: Марло [83], Бену Джонсону [84] и в особенности к Вебстеру [85] [...]

Не только известная графическая двухцветность основного характера «единого в раздвое», но в не меньшей степени и характеристика окружения Ивана действительно выдержана скорее в «каноне» бенджонсоновского учения о humor'ах [86], которому, с другой стороны, также свойственно и построение патетических эффектов путем прямого нагнетения экстатически вырывающихся друг на друга элементов все более и более нарастающей интенсивности [...]

Однако с материалов греческих и елизаветинских вернемся снова к русским, и это по очень важному пункту, которого весьма уместно и существенно здесь коснуться в связи с построением патетического характера типа Пиа — Леметра, как единого в противоречиях образа.

...Мы уже где-то выше, в пределах предыдущей главы, мимоходом указали, что патетическое письмо есть по существу своему не более как степень состояния выразительных средств в соответствии со степенью патетического восприятия автором своей темы, та степень, на которой само это письмо, конечно, приобретает признаки новой качественности, но вместе с тем наглядно сохраняет черты преемственности от прежних (низших) стадий интенсивности, которые можно прощупать и обнаружить сквозь черты этой новой качественности.

На только что разобранном примере с письмом Феликса Пиа это легко обнаружить, если перечень объединяемых в нем антитез сопоставить со слишком известной формулой «ищи в злом, где он добрый», так нерушимо связавшейся с учением другого великого мастера театра — К. С. Станиславского.

Театр Станиславского, театр полутонов, чеховских нюансов и ажурных узоров утонченной эмоциональности — конечно, никак не театр больших обнаженных страстей, каким был французский театр XIX века.

Больше того, он зарождался и, по существу, был активным протестом именно против того театрального стиля, в котором бли-

стал Фредерик Леметр и ведущая плеяда романтических артистов французского театра.

И мне кажется, что здесь, на сличении реалистического театра Станиславского и патетического театра Пиа — Леметра, с предельной отчетливо[стью] ощущается стадиальность их методики, разделяющая их степенью интенсивности, с которой в них проводится принцип внутренней противоречивости образов.

На одном конце здесь рассеченный в противоположности характер, в патетическом взлете воссоединяющий свою противоречивость в единстве живого пламенного образа.

На другом конце — не менее живой, может быть, даже более реальный и несомненно более повседневный образ, который оттеняет ведущий [признак] сквозного характера — по разделу «доброго» или «злого» — мазками противоположной палитры, дополнительных тонов и тем добивается жизненной реальности результатов.

Многогранная игра живыми красками здесь и слияние всех противоречий палитры в единый золотисто-белый луч патетически вдохновенного, единого в противоречиях своих образа.

* * *

В этом месте я не могу не вспомнить в порядке аналогии тайны единственного в своем роде воздействия старинных витражей Шартрского собора. Вот где совершенно та же картина.

Первый раз я посетил Шартр в пасмурный день и ничего не понял.

Я разглядел только тот факт, что часть цветных витражей собора относится к тринадцатому веку, а другая часть — к шестнадцатому веку.

Да кроме того, что в системе маленьких пестрых стекол, из которых состоят первые, очень трудно разглядеть связное изображение, тогда как более крупные поверхности и гораздо менее интенсивная расцветка стекол, составляющих вторые, без всякого труда складываются в образы хорошо известных персонажей и традиционных сцен.

Я на этом не успокоился.

В погоне за разгадкой тайны сверхъестественного воздействия шартрских витражей, о которых я слышал так много, я в Шартр собрался еще раз — и на этот раз в солнечный день.

И что же?

Почти что так же, разве что немного ярче, светились персонажи и сцены на витражах шестнадцатого века.

Но с наследием тринадцатого — воистину совершалось чудо.

И тут-то я понял, что казавшаяся техническая беспомощность мастеров XIII века, еще неспособных производить большие стеклянные цветные поверхности и находить тонкие нюансы раскрас-

ки,— отнюдь не беспомощность, но мудрость поразительно глубокого расчета.

Витражи XVI века — не более чем прозрачная картина, просвечивающая на солнце, тогда как сноп солнечных лучей, проходящий сквозь россыпи цветных стекол, для которых сюжет и сцена служат лишь внешним поводом соприсутствия, внезапно претерпевает процесс оптического смешения хитроумно расставленных отдельных лучей, внезапно сливающихся в единство сверкающего золотом и белизной единого «нематериально» окрашенного золотого столба.

Таким был, вероятно, солнечный столб в экстатическом видении Катерины в «Грозе», столб, по которому нисходили и вновь взлетали к небу сонмы херувимов и серафимов [87].

И таков, несомненно, экстатический зов этого чуда текучего золота, которое вливается сквозь таинственные витражи в темные недра содрогающегося хоралами древнего собора, как образ божественной благодати, разливающейся над головами поверженных грешников.

Это динамическое оптическое слияние лучей, окрашенных во все отдельные оттенки спектра, в единое цело[е] золотисто-белого сверхцветового луча — одновременно же и образ единства противоположностей, а каждый оттенок спектра имеет своего противоположного антагониста («дополнительный цвет»), как бы перерастающего в образ единства в многообразии как высшего, в чье величие сливаются все единства противоположностей и противоречий.

Выше, касаясь метода Уитмена, я уже приводил несколько примеров и на этот тип патетической конструкции, берущей за свою основу этот прообраз и как бы являющей собой следующую повышенную стадию внутри самого метода по отношению к тем случаям, которые мы разбираем.

* * *

Так в золотом единстве сливается многоцветный спектр витражей.

Но мало этого.

Сам спектр витражей в свою очередь есть как бы синтез всего цветового многообразия того, что окружает собой готический собор, все цветовое многообразие цветового богатства вечно меняющейся окружающей его природы, приведенное к группе сверкающих чистых тонов.

И в чуде солнечного луча сливаются воедино уже не только цвета радуги витражей, но через них и все цветовое многообразие целой Франции [...]

Много веков спустя эти же россыпи драгоценного цветового богатства, окружающего Францию, откроет миру другое поколение

художников — импрессионисты — и снова заставит на время вспыхнуть стены выставочных помещений (вспомним Клода Моне или Ван-Гога!) наподобие витражей средневековых храмов.

Сами же храмы эти, в свою очередь подхватив тенденцию пылания («flamboyant») поздней готики, языками пламени взвивающе[й] верх[и] стрельчатых арок вкупе с пламенеющими цветом экранами витражей, перебросятся в искусство живописи подлинным огнем — вспомним искусство огненной живописи декоративной пиротехники, так поразительно разработанное в века своего особенно богатого расцвета.

Так все настойчивее врывается в область цвета элемент активной динамики.

И на одном конце его стоит медленный поступательный перелив цветовой симфонии сквозь тело собора, по мере того как витраж за витражом заставляет вспыхивать подряд скользящий вокруг храма солнечный свет.

Вот с восходом солнца загорелась абсида.

Вот [в] середине дня струят окрашенный свет окна нефа.

Вот к концу дня ослепительно горит огненное колесо центрального круглого окна над главным порталом.

Свет перемежается тенями.

Цветовое излучение — хитро ритмически и музыкально рассчитанными перебоями темноты и мелодическим учетом смены одной цветовой тональности другой, по мере того как луч проходит мудро составленную смену этих прозрачных экранов из стекла.

Чудо цветового каскада, как бы цейтлупой оживляющее фазы движения солнца, растянутое на целый день от восхода к закату.

И на другом полюсе — то же чудо смены, сверкания и переливов цвета, спружиненных в другую крайность.

В те несколько мгновений окрашенного огненного озарения, в котором — сверкая и ослепляя — сгорает на фоне ночного неба пышный фейерверк.

Вот из тьмы воздвиглись драконы и замки, вот брызнули сквозь них фонтаны огня.

И вот уже фонтаны и замки, драконы и каскады слились в общую картину бешено крутящихся огненных колес.

Синих. Зеленых. Красных. Оранжевых.

Вот в последний раз они взорвались ослепительным дождем бенгальских огней.

И прежде чем потухнуть в миракле пиротехнического чуда, в несколько мгновений затопили наше воображение чародейством сверхдинамических образов огненной цветописи...

И только, конечно, чудо нашего века — цветовое кино, врезавшись между мгновенностью фейерверка и медлительностью обхода собора солнечным днем, сумеет с не меньшим захватом обрушить на зрителя весь пафос цветовой симфонии, чьими ритмами,

как бегом бешеных коней, сумеет, покоряя их своей воле, управлять цветописец нового кинематографа.

В слиянии же цветовой стихии со стихией звучащей — в снятии противоречия между областями слуха и зрения — и он и зритель его обретут самые вдохновенные образы звукозрительной экзальтации, как ни одно иное средство [из] способных внедрять в сознание и чувства зрителя тот великолепный строй идей, который единственно способен породить подобную поистине действующую симфонию.

Предощущение возможных здесь восторгов я испытал на обрывке звукозрительного эксперимента, которым я заканчивал свою постановку «Валькирии» Вагнера в Большом академическом театре СССР в 1940 году.

И трудно позабыть то наслаждение пафоса, с которым в тон музыке «Волшебства огня» в последнем акте, то вторя ей, то сталкиваясь с ней, то выделяя ее, то втягивая ее в себя, нарастало синее пламя, поглощая алое, алое — покоряя синее, и оба — возникая из пунцового океана огня, во что обращался бронзовый во всю стену задник, который становился таковым, сперва обрушив свое исходное серебро в небесную лазурь — в момент кульминации сцены прощания Вотана с Брунгильдой.

И сколь несравненно шире, богаче и сокрушительнее возможности на этом пути для цветового кино!

* * *

А сейчас продолжим наше рассмотрение еще на одну область, новую. На область изобразительных искусств.

И золотисто-белый луч Шартрского собора — наиболее совершенный путь приближени[я] к заведомому экстатику Эль Греко, на мой взгляд, столь же неожиданно перекликающемуся еще [и] с титаническим лицедейством Фредерика.

Действительно, громадное количество автопортретов — явных и неявных, вплоть до проекции состояний собственной души в осязаемые формы грозовых пейзажей *, и, наконец, беспрестанное живописное повторение не только одних и тех же мотивов, но целых композиционно в себе завершенных картин на протяжении самых разнообразных этапов его жизни — как-то невольно заставляют вспоминать Эль Греко рядом с теми, кто в действиях и поступках ежевечерне с театральных подмостков сквозь те личины, или иные, или через бесчисленные варианты исполнения одной и той же роли раскрывают океан своих переживаний и пафос своей души перед наэлектризованными толпами зрителей.

---

* Я здесь имею в виду «Бурю над Толедо», о которой подробнее дальше, в последних главах раздела под названием «Неравнодушная природа». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Пусть здесь материалом воплощения этих чувств служит не собственное тело, душа и голос, трепещущие сквозь подвижность времени и пространства сценического действия.

Пусть здесь имеет место образное воплощение своей души через сюжеты и краски, после урагана живописного акта на века сохраняющиеся на неподвижной поверхности записанного холста.

И тем не менее трепещут они не меньшей жизненностью священного волнения, чем если бы живым на этих крестах висел бы сам окровавленный живописец; в этих молитвенных экстазах извивался бы, корчился тот, кто кистью водил по полотну, или стрелою в небо возносился бы перед нами тот, перед кем витали чудодейственные видения «Седьмой печати Апокалипсиса»...[88].

Совершенно так же наэлектризованно стоим мы перед чудесами творений неуемной кисти этого неуемного творца, как мы стояли бы перед фактом реального свершения этих же событий в исполнении великого трагического артиста.

Проблема технических и живописных средств воплощения экстазов Эль Греко на его холстах — конечно, самостоятельная, весьма обширная и увлекательная тема.

Я занимался ею не менее подробно и обстоятельно, чем анализом композиции романов Золя. Однако не фрагментами деталей этой работы хочу я поделиться здесь.

Но несколько иным и, может быть, несколько непривычным и уж, конечно, никак не каноническим путем я хотел бы здесь продемонстрировать метод исступленного «выхода из себя» на материале двух — рядом поставленных — живописных творений великого мастера.

Наводит на подобный прием сам Греко.

Разве не его кисти принадлежат поразительные «Похороны графа де Оргаса» (Толедо, [церковь] Сан Томе, 1586) — этот удивительный диптих, горизонтальной линией голов испанских грандов в белых воротниках как бы рассеченный надвое?

На два мира.

На верх и низ.

На небо и землю.

С тем, чтобы нести на себе двойной портрет скончавшегося графа — земной и мертвый у нижнего края и потусторонний, оживший около престола всевышнего, в полуциркуле окаймляющего верха картины.

Здесь, на земле, в обстановке пышных посмертных почестей, тело его в черненых роскошных латах на руках у сверкающих золотом облачений высших сановников церкви, роли которых не гнушаются взять на себя престарелый святой Августин и юный мученик св[ятой] Стефан.

И он же там — высоко в небе — нагой и коленопреклоненный перед престолом высшего судии, нагой, но снова живой, вышед-

ший из бренной и смертной своей оболочки, из черных своих сверкающих лат, из роскошного окружения прелатов и грандов — «вышедший из себя» и оживший к новой жизни потустороннего бытия.

И как очаровательно тут к месту вспомнить, что это поразительно глубокое творение возникло по самому... пошлому поводу.

Если верить Морису Барресу [89], то по первоначальному своему замыслу оно было задумано чем-то вроде устрашающего плаката для воздействия на крестьян, не желавших платить оброк монахам монастыря, которому были отписаны их деревни.

По первоначальной своей теме это полотно должно было угрожающе и укоризненно твердить непокорным крестьянам о том, что даже таким роскошным кавалерам, как сам граф де Оргас, в загробном мире предстоит обнаженными и беззащитными предстать во всей наготе своей перед страшным, карающим непокорных судилищем.

И еще очаровательнее видеть, как в размахе творческого подъема тема картины разрывает поставленные ею себе рамки и, тоже «выйдя из себя», через образы пышности и самоуничижения дарит нас одним из самых глубокомысленных творений испанской религиозной мысли и живописи.

Так почему же нам не пойти дальше по этому же самому пути и — подобно тому как здесь сам живописец сопоставляет по вертикали две половинки одной картины, как бы символизирующие переход друг в друга двух этапов бытия и странствования человеческой души,— не сопоставить так же рядом две целые самостоятельные картины, взятые из разных этапов жизни самого мастера на путях к тому окончательному «выходу из себя», который привел годы экстаза к последним годам жизни, овеянным легендой о безумии великого толеданца?

И подобно тому как здесь два противостоящих мира объединены восхождением в небо единой души, пусть жизненный путь самого Эль Греко установит в них такое же органическое единство в процессе «как бы исступления» из одного полотна в другое.

Такой реальный случай найти вполне возможно.

[ЭЛЬ ГРЕКО]

Из всех творений Эль Греко я, собственно говоря, не люблю только одного.

Это — «Изгнание торгующих из храма».

Тем более меня всегда раздражает тот факт, что даже в самых тоненьких и жалких монографиях, посвященных художнику, именно эта картина почти неизменно фигурирует среди репродукций с его наиболее популярных картин.

Почему так раздражает меня эта картина?

Существует эта картина в целых четырех вариантах [90].

Самый ранний вариант сейчас находится в коллекции сэра Фрэнсиса Кука, очень близкий к нему другой ранний вариант — в городе Миннеаполисе. Наиболее известный и наиболее часто воспроизводимый — в Национальной галерее в Лондоне. А почти идентичный с ним вариант — в коллекции Фрика.

И наконец, очень поздний вариант — в церкви Сан Хинес в Мадриде (S. Ginés).

А раздражает меня эта картина потому, что даже в наиболее популярном третьем своем варианте она в общем и целом продолжает сохранять все черты, характерные для *доэкстатического* периода живописи Эль Греко.

В самом последнем варианте дело чуть-чуть смягчается уже более привычной для «замечательного» Эль Греко вытянутостью кверху фигуры Христа.

Но и только.

Потому что по общей композиции даже здесь картина отличается от других вариантов только тем, что в ней совершенно «независимо» приписаны в глубине вытянутые вверх колонны, ниша с гробницей и античная — почему-то обнаженная — фигура со столь пышно представленными икроножными мышцами, что они кажутся сваливающимися с фигуры шароварами!

Сама же группа персонажей как бы автоматически перенесена из другого варианта и барельефом поставлена перед этим фоном *.

А что же касается самой этой группы, то в построении целого, во внутренней композиции, в размещении мелких, составляющих ее групп, персонажей, в цвете (а ее почему-то особенно любят воспроизводить к тому же еще и в красках!), в общем ритме и динамике (по существу отсутствующей!) эта картина вполне условна, традиционна, совсем в манере современников Эль Греко, из среды которых он в других своих творениях с таким неподражаемым порывом вырывается на столетия вперед. («Лаокоон», или «Снятие пятой печати», или по чистой живописи — «Концерт ангелов в облаках») [91].

Конечно, даже сличая первый вариант «Изгнания» с последним, можно внутри самой композиции — в трактовке движения фигур и еще более в приемах самой живописи — достаточно отчетливо проследить принцип «исступления».

---

* Такая манера «переноса» целых композиционных групп в новые сочетания с другими элементами встречается у Эль Греко довольно часто. Вспомнить хотя бы два варианта «Моления о чаше», где второй — горизонтальный — «сделан» из первого — вертикального — путем переноса без изменения всей группы спящих апостолов из нижней части первого варианта в боковую часть второго. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Сравнить хотя бы фигуру мальчика, закрывающегося левой рукой, слева от фигуры Христа.

Энрикета Хэррис (см. «El Greco. The Purification of the Temple» by Enriqueta Harris. Gallery Book N 2. London) считает за ее прообраз одну из фигур «Страшного суда» Микеланджело. И при сличении этой фигуры Микеланджело, ее интерпретации в первом варианте «Изгнания» (из собрания Кука) и последнего ее варианта в церкви С[ан] Хинес достаточно наглядно видно, как меняется экспрессия отдельной фигуры от ренессансной «космичности» через бытовой драматизм к «исступлению» в холсте, принадлежащем к «экстравагантному» стилю позднего Эль Греко.

И это отнюдь не произвол художника, но очень точное отображение в приемах и формах его живописи того глубокого внутреннего процесса переосмысления сущности одной и той же сцены, которую он пишет в разные периоды жизни.

На раннем полотне эта сцена для Эль Греко — не более чем живописное воплощение бытового эпизода из деятельности Христа.

В последнем варианте темы Эль Греко целиком уходит от бытового и повествовательного начала.

Здесь сцена становится целиком символической, выдвигая на первый план ее аллегорический внутренний смысл иносказания и притчи.

Вариант Национальной галереи как бы служит связующим звеном между обоими.

Это очень убедительно отмечает и Энрикета Хэррис:

«...До Реформации *«Изгнание из храма»* нормально трактовалось как одна из ряда сцен «жития или страстей господних». Однако после Реформации эта сцена приобретает совершенно новое значение. Протестанты сравнивали ее с собственной своей реформаторской деятельностью; а для католиков контрреформации эта же сцена стала символом очищения церкви от ереси. Интерес Эль Греко к самому сюжету и к интерпретации его несомненно связан у него с этими клерикальными контроверзами. В самой ранней версии его интерес ограничивается тем, чтобы только передать самый рассказ как можно ближе к библейскому тексту. В варианте *Национальной галереи* его уже больше интересует символический смысл сцены. Два барельефа, изображенные в глубине сцены, представляют собой два ветхозаветных прототипа идеи Греха и идеи Искупления; и две группы по обеим сторонам Христа отчетливо разделены на обреченных, размещенных под барельефом *«Изгнания из рая»*, и на спасенных, расположенных под *«Жертвоприношением Исаака»*. И наконец, в последней версии, в церкви С[ан] Хинес, весь интерес повествования целиком подчинен его символической интерпретации. Смещение акцента на атмосферу храма, неземная фигура Христа, как бы скользящая

сквозь толпу, и образ на барельефе — одной рукой изгоняющий грешников и другой указывающий в небо — все способствует тому, чтобы придать картине характер мистического видения — видения, которое воплощает фанатический дух контрреформации в стране, усыновившей Эль Греко...»

Однако, несмотря на все это, как я уже указал выше, этот внутренний рывок из интерпретации повествовательной в интерпретацию образную (знакомое явление!) в данном случае сказывается лишь во внутренней «перестройке» элементов картины. Подлинного «исступления», подлинного «взрыва» картина в целом в этом процессе не претерпевает. Эль Греко до самого конца все же остается в плену общекомпозиционных «оков», тянущихся еще от первого варианта, который и в целом и в деталях еще целиком подчинен ренессансным концепциям.

И даже экскурса в историю внутренней динамики «Изгнания» через четыре ее варианта недостаточно для того, кого пленяет мощь экстатического порыва других произведений Эль Греко. Даже они не могут «примирить» меня с картиной, неспособной дать ту же остроту непосредственного экстатического переживания, чем так удивительны другие холсты этого человека, в котором концепции Востока и Запада — традиции грека и фанатизм испанца — переживают такое поразительное единство.

И невольно, глядя на наиболее ходкий средний вариант «Изгнания» в Национальной галерее, начинаешь мысленно прикидывать, как бы «экстатизировать» его в собственном духе и манере Эль Греко.

Позволим себе здесь пофантазировать в этом направлении!

Из скучного горизонтального прямоугольного формата картины, уравновешенного и безликого в своих пропорциях (41,5 $\times$ $\times$ 50,5 дюймов), следовало бы сделать прямоугольник, отчетливо вертикалью взлетающий вверх.

Жалкая арочка, отнесенная в глубину и зажатая массивами стен, должна была бы, взорвавшись и выбросившись вперед, охватить своим обрезом все полотно картины в целом...

Таким же образом обстановка скучного предметного антуража замкнутого помещения разбегалась бы в беспредметно небесное и облачное пространство экстерьера.

Гневно (не слишком гневно!) замахнувшаяся фигура Христа никоим образом не могла бы оставаться на одном и том же уровне высоты с другими персонажами этой сцены.

Она должна была бы выситься над ними, стрелой взвиваясь в темнеющие облака расступившегося фона.

Мало выражающая [своим] ракурс[ом] удивленная фигура слева от Христа — с задранным для защиты от удара правым локтем, — взятая со спины, несомненно стала бы фигурой, целиком опрокинувшейся вверх ногами на спину, упершейся плеча-

Вариант 1571—1574 (коллекция Кука)

Вариант 1604 (Лондон, Нац. галерея)

Эль Греко — «Изгнание торгующих из храма»

ми, шеей и лопатками в землю и в лучшем случае подогнувшей одну из ног в порыве изумления, опрокинувшего ее.

Маловыразительный старичок справа, флегматично, подперев щеку, поглядывающий на то, что происходит почти что рядом с ним, конечно, стал бы развернувшейся в рост мощной фигурой юноши. Вынужденная глядеть не на то, что происходит на одном с ней уровне и в одной с ней плоскости, эта фигура была бы смело выброшена вперед на почти вырывающийся из картины чрезмерно подчеркнутый первый план.

А глядеть бы такой юноша стал на то, что происходит вверху и позади него, конечно... перегнувшись назад!

Наконец, — «массовка» из группы мерно расставленных манекенов неминуемо должна была бы разорваться в хаос раскиданных по холсту картины и сплетенных между собой торсов, колен, локтей, предплечий и ляжек.

Эль Греко — «Восстание из гроба» (1595—1598)

И как бы до конца выражая идею экстатического взрыва, разрыва «связи времен» на верх и низ, из центра картины рвались бы две фигуры: одна—героя—головой вверх, в небо, а другая—фигура противника — тоже вертикально, но «зеркально», в землю, вниз.

При этом фигуры несомненно вырывались бы из своих одежд.

А сама тема, конечно, выбросилась бы за рамки узкобытового сюжета «Изгнания торгующих из храма» — несмотря на весь сокровенный образный и символический смысл этого библейского рассказа — во что-нибудь из цикла явно чудодейственных событий со страниц библейской биографии центрального персонажа сцены.

Чем-нибудь, ну, скажем, вроде... «Восстания из гроба»...

Стоп!

Ведь именно таким, какой мы набросали эту «желаемую» картину, в действительности и является бессмертное «Восстание из гроба», написанное между 1597 и 1604 годами в наиболее совершенной экстатической манере Эль Греко!

У ног *обнаженного* Христа,
в *раздирающемся* плаще
взлетающего
в клубящееся *беспредметно* облачное пространство неба —

— *человеческое месиво* человеческих тел — голеней, плеч, грудных клеток, запрокинутых голов и воздетых рук.

Из этой группы в центр внимания и на первый план вырываются две фигуры.

На первый план — *чрезмерно вытянутая*, с *запрокинутым назад* взглядом, *юношеская* фигура справа.

И в центр внимания — в изумлении *целиком опрокинутая* на плечи, *ногами вверх* — вторая — как бы «зеркально» опрокинутая в своем изумленном падении, противоположность изумительному взлету в небо фигуры Христа.

Христа не с жалкой бечевкой, но с развевающимся победоносным знаменем в руках!

Разве не так?!

Как был возможен подобный «трюк» сопоставления двух, казалось бы, наугад выхваченных картин из галереи творений великого испано-греческого мастера прошлого?

Двух картин, из которых вторая действительно оказалась как бы взрывом, в который вспыхнула первая по линии всех своих признаков?

Возможным оно оказалось потому, и только потому, что каждая из этих картин — каждая по-своему — есть правдиво точный отпечаток двух разных фаз творческого становления одной и той же творческой личности.

Двух разных фаз творческого состояния и развития, которые сами относятся друг к другу, как взрыв и предшествующая ему неподвижность.

Тех двух фаз, которые в судьбе подлинного художника стоят по две стороны мгновения, когда темница жалкого бытия внезапно озаряется священным огнем призвания.

Когда вчерашний простой смертный возгорается творческим пламенем проповедника, провидца, пророка.

Когда на пути каждого художника происходит то же, что с пушкинским «пророком», дорастающим до полноты творческой вдохновенности при встрече с «шестикрылым серафимом» озарившего его сознания собственной творческой миссии:

...И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Таков внутри самой творческой личности этот рывок из состояния, подобного трупу, к «восстанию», с тем чтоб «глаголом жечь сердца людей».

Таково же выражение этого состояния через все средства и особенности палитры, хода кисти, композиции, письма и прежде всего концепции, которые из области уравновешенных и тривиальных построений в манере бесчисленных современников перебрасываются в неподражаемую область собственного индивидуального неповторимого экстатического письма при переходе Эль Греко от эпохи юности к эпохе творческого совершенства.

И потому вполне возможным оказалось «чудо» подобного динамического сопоставления двух разных его творений из разных этапов его творчества.

Ведь источником обоих служит одна и та же творческая индивидуальность, представленная в двух фазах своего творческого бытия — «по две стороны» водораздела экстатического взрыва. «восхищающего» автора, в исступлении возносящего ввысь его собственный дух, подобно тому как путь из мира в мир совершает душа через две половины мемориальной картины о загробных судьбах графа Оргаса!

* * *

Возможен ли подобный эксперимент над творчеством и произведениями еще кого-либо из художников?

Если им окажется художник, приобщенный к пафосу, то несомненно.

И такие примеры не только возможны, но еще один такой пример нам просто необходимо привести здесь.

Он дополнит необходимым третьим звеном полную триаду образцов из области творчества, которые мы начали с Фредерика Леметра и Эль Греко.

И три эти примера расположатся как образцы из области искусств, начиная от самой субъективной разновидности его к наиболее объективной.

Действительно, по линии выражения себя наиболее субъективным искусством окажется актерское мастерство, где творчество протекает «на самом себе», где творец одновременно и субъект и объект творчества, где сам он и материал и зодчий.

Мы рассмотрели этот случай на Фредерике Леметре.

Вторым шагом в этом направлении оказывается уже наполовину объективированное искусство живописца.

Здесь, тоже перевоплощаясь в разные образы, сквозь них играет индивидуальность художника, то выдвигаясь автопортретностью на первый план — как неизменно поступает в литературе, например, лорд Байрон,— то почти скрываясь за самостоятельно и объективно существующими образами своих творений, как бы отражающих только объективно существующую действительность. С ними его связывают почти незримые нити индивидуальных черт, досказанных до полноты живых действующих лиц,— таков в литературе Гоголь, из намеков черт внутри собственного характера порождающий бессмертную галерею обобщенных типов, с тем чтобы в известных случаях окончательно раствориться в целиком, казалось бы, объективных картинах пейзажа. Эти пейзажи кажутся целиком свободными от «видимой», «предметной» субъективности автора, хотя в лучших своих образцах целиком и сотканы из мятежных или умиротворенных ритмов состояния души и характера автора.

Таков был второй разобранный случай — Эль Греко: и субъективное экстатическое растворение его в, казалось бы, «объективном» пейзаже — это то, что делает такой поразительной и захватывающей его «Бурю над Толедо» [92].

Не менее удивителен в этом отношении Леонардо да Винчи. Его живое автопортретное присутствие в собственных творениях, уже вовсе, казалось бы, абстрагированных, еще поразительнее.

Очень тонко это подметил Эмиль Людвиг (цитирую по американскому изданию: Emil Ludwig, Genius and Character, 1927, стр. 176):

«...Леонардо рисует [камнерезную машину] (stonecutter), багор (crowbar), драгу (dredging machin), и хотя все они лишены пейзажа, неба или людей,— их дерево и железо, их камень, проволока и цемент сами кажутся живыми мускулами, пульсирующими венами, полнокровной плотью. Тени так музыкально стелются вдоль смертоносных граней пушки, что никто из тех, кто знает мадонн

153

этого мастера, не может не узнать мастерство той же руки и здесь...»

И если к этому месту мы припомним, что тип леонардовской мадонны — сквозной тип через все его произведения, охватывающий собой и «Мону Лизу» и «Иоанна Крестителя», то нас не удивит, что здесь над, казалось бы, целиком абстрагированными проектами утилитарных предметов господствует тот же основной образ, стоящий перед глазами Леонардо, образ, через сотни вариантов которого, как через сотни зеркал, глядит на нас глядящийся в них Леонардо и через их общепризнанную «таинственность» желающий выразить какие-то внутренние глубины самого себя.

Андреа дель Сарто[93] поступает грубее и проще: почти все его творения — и «Иоанн Креститель» и «Мадонна» — просто похожи на него лицом (ср[авните] их с его автопортретом).

И если Леонардо поступает здесь тоньше и изысканнее, перенося в свои творения не простую «грубую» свою видимость, но сложнейший трепет внутренних противоречий своего собственного внутреннего духовного склада, странной улыбкой проходящий сквозь созданные им образы, то у нас нет никаких оснований не говорить о творениях его как [о] не менее автопортретных самоотражениях.

Эта автопортретность не мешает объективности живописных его произведений, она не снимает документальности с его зарисовок завихрений воздушных волн и волн морских, она не нарушает строгости технического изобретения военных машин, фортификационных сооружений, порыва его скульптурных коней или проектов системы шлюзовых плотин.

И вместе с тем она не менее ощутимо разлита сквозь все многообразие творений, вышедших из-под его руки.

И лирическая мелодия этого субъективного подтекста лишь менее темпераментна, менее исступленна, чем грохочущие сквозь «Бурю над Толедо» кипящие страсти Эль Греко...

И после сказанного сюда уже легко и непосредственно примыкает третий пример, взятый из третьей области.

Из области, где субъективное переживание уже целиком поглощено объективной предметностью, через внеизобразительность которой уже вовсе неожиданно, но не менее интенсивно так же буйствуют темперамент и фантазия художника.

Архитектура.

Проверив найденные нами закономерности экстатических построений на примерах из двух первых областей, попробуем показать их убедительность и в области архитектурных замыслов, фантазий и образов.

Мы могли бы совершить здесь экскурс по принципам готики, как бы взрывающей уравновешенность романского стиля. И вну-

три самой готики могли проследить волнующую картину движения ее стрельчатого мира от первых маловнятных шагов к пылающим образцам зрелого и сверхзрелого «flamboyant*» поздней готики.

Мы смогли бы вслед Вёльфлину столкнуть лбами Ренессанс и барокко[94] и прочесть извивающийся спиралью мятежный дух второго как экстатически врывающийся темперамент новой эпохи, взрывающий предыдущие формы искусства в энтузиазм нового качества, отвечающего новой социальной фазе единого исторического процесса.

Мы могли бы это наглядно показать на совершенно конкретном примере того, что делает с «космически уравновешенным» проектом плана собора св[ятого] Петра в Риме, созданным человеком Ренессанса Браманте[95] (1506), врывающийся в него темперамент человека барокко Микеланджело, когда этот первоначальный проект через сорок лет наконец попадает к нему в окончательную доработку**.

Но для наглядности я все-таки предпочитаю проследить и этот случай — опять-таки в пределах одной биографии,— снова сопоставив два произведения из двух разных этапов творчества одного и того же художника — зодчего, совершающего свой путь скачком от архитектора и археолога в образ художника — романтика и фантаста.

Таков именно случай — Джованни Баттиста Пиранези[96].

Если Эль Греко в качестве экстатика знает всякий младенец, то для Пиранези, может быть, не вредно привести несколько «подтверждений» этого из «авторитетных источников», прежде чем ринуться в непосредственное рассмотрение его офортов, хотя об этом красноречивее кричат они сами!

Исчерпывающе выражается об этом «История живописи» А. Бенуа***[97]:

«...История знает мало художников, в коих возбуждение творчества проявлялось бы с такой силой, в коих было бы столько пламенения...

...Удивительная способность быть одновременно и ученым и поэтом (никто не скажет, где кончается Пиранези-археолог и где начинается художник, где поэт переходит в ученого и фантаст — в строгого исследователя)...

---

* — полыхания *(франц.)*.

** После Браманте проект переходит к Рафаэлю. Рафаэль умирает в 1521 [г]. Дело продолжают Перуцци и Антонио да Сангалло Младший. Сангалло умирает в 1546 г., и в следующем году работа переходит к Буонаротти. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

*** Выпуск 16, стр. 486. В приведенной цитате я позволил себе разрядкой выделить те пассажи, которые имеют особенно непосредственное отношение к тому, что нас интересует. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

...Близорукие умы упрекали Піранези в том, что он, исходя из археологических изысканий, не умел сдерживать своей фантазии. Однако спрашивается, что́ по самому существу ценнее: те ли крупицы так называемых знаний, которые может выискать при своем обследовании заправский археолог, или тот новый сказочный мир, который возникал в воображении Пиранези как следствие его *экстаза* перед мощью и красотой римского зодчества?..»

Уже в этой краткой описательной характеристике, уже в этих традиционных оборотах речи, которые всегда к услугам искусствоведов и историков искусств («...где кончается *археолог* и где начинается *художник*, где *поэт* переходит в *ученого* и *фантаст* — в ...*исследователя*»),— уже даже в них проступает то, что мы уже знаем как основу характерности экстаза, экстатической личности!

Здесь это, взятое не в порядке оборота речи, а как биографический факт, дает нам еще один расширительный пример скачка внутри самой биографии.

Мы уже видели Золя, из «романиста» переходящего в «учителя жизни», мы знаем такую же эволюцию от сатирика к утописту в биографии Гоголя, мы знаем Леонардо да Винчи, из художника перебрасывающегося в ученого. Последнее мы знаем и в биографии Гёте, где бросок от поэзии в сферу чистой философии (хотя бы второй части «Фауста») еще разительнее...

Пиранези же дает нам на самой своей биографии переходы скорее обратных скачков: из археолога в художника, из ученого в поэты, из исследователя в фантасты.

Так по крайней [мере] движется внутреннее откровение через последовательность серий офортов, через офорты и, наконец, через видоизменяющиеся редакции одних и тех же серий через промежутки в пятнадцать-двадцать лет.

Вспомним аналогичное в перерождениях живописной трактовки одних и тех же тем у Эль Греко.

И обратимся именно к этой области в проблематике творчества Джованни Баттиста Пиранези...

ПИРАНЕЗИ, ИЛИ ТЕКУЧЕСТЬ ФОРМ [98]

Я сижу в залитой солнцем ярко-желтой комнате. Она угловая в моей квартире на Потылихе и смотрит одним своим окном в деревню Троицкое-Голенищево. Отсюда, бия французов «по тылам», партизаны когда-то гнали армию захватчиков Наполеона от Москвы.

(Это дало название всему району.)

Другое окно глядит в пустое поле.

Когда-то это поле было яблочным садом.
Яблони сада — [выкопал] я,
в 1938 году.

Освободив эту площадь фруктового сада под площадку «Ледового побоища».

Здесь летом, преобразив площадку в обледенелую поверхность Чудского озера, я месяц гонял, воссоздавая,— другие орды захватчиков русской земли — псов-рыцарей «Александра Невского».

Еще недавно за окнами кончалось очертание города Москвы.

И дом, в котором я живу, был последним домом в черте города Москвы.

Ненароком, уронив из окна кухни огурец, можно было уронить его в Московскую... область.

Теперь очертания города расширены, и линия водораздела области и города ушла далеко из-под моих окон.

В 1941 году захватчик-немец не был допущен до этой черты и задержан где-то, не докатившись до моей желтой комнаты, поверх деревни Троицкой и поля «Ледового побоища» глядящей своими окнами в сторону Можайска и Минска.

Между окнами — углом — простенок.

В простенке — он.

Он — объект долголетней вожделенной охоты.

Впервые я увидел его в качестве репродукции в маленькой — поперек себя толще — книжечке по истории театральной декорации: Giulio Ferrari, La Scenografia (Milano, 1902) [из] библиотеки бывшего театра С. И. Зимина.

Он — лист офорта Пиранези.

Относится к серии «Opere varie di Architettura» *.

И именуется «Carcere oscura» **.

Считается созданным под влиянием листа «Prison d'Amadis» Даниэля Маро [99]. Несравненно превосходит прообраз. И датируется 1743 годом.

Совсем недавно — только-только — мне удалось его наконец раздобыть.

Как всегда — путями странными и неисповедимыми.

В порядке обмена.

Обмена с одним периферийным музеем.

В основу музея было положено взбалмошное и бессистемное собрание раритетов какого-то купца, немало поездившего за границей.

В его особняке мирно уживались чучело медведя с блюдом, ужасные резные «арапы» с подсвечниками и прекрасные вещи

---

* — «Различные произведения архитектуры» *(итал.)*.
** — «Темница» (или «Тюрьма») *(итал.)*.

подлинно высокого класса: например, несколько листов Пиранези.

В обмен пошли — один Эделинк [100], один Хогарт [101], один Нантейль [102] и прелестный Клод Меллан [103]...

Может быть, и много.

Но зато наконец и этот и еще один лист Пиранези — моя собственность.

Собственность аккуратно окантована и выразительными кофейными пятнами цвета жженой сиены и белым паспарту отделяется от канареечно-желтых стен.

Я давнишний поклонник архитектурного неистовства «Тюрем» Пиранези.

Но скорее энтузиаст их, нежели знаток.

Поэтому любимый этот мною лист я всегда относил к серии «Invenzioni capricciosi di carceri» *, известной в двух вариантах — 1745 и 1761—1765 годов, а не к более ранней «Opere varie» **.

Сейчас я смотрю на этот лист на стене.

И меня впервые поражает при всем его совершенстве — степень его уравновешенной... кротости.

Вероятно, потому, что свежи еще впечатления от впервые увиденных подлинников позднейших «Carceri» ***, он кажется неожиданно безобидным, малопатетичным.

Неэкстатичным...

И вот, глядя на лист и мысленно перебирая средства метода «экстатизации», я невольно начинаю их прилагать к данному офорту.

Задумываюсь над тем, что стало бы с этим офортом, если бы и его приобщить к экстазу, вывести из себя.

И как целое. И по всем его признакам...

Признаюсь, что этот эксперимент над Пиранези предшествовал такому же описанному выше и проделанному над Эль Греко.

И здесь оба эксперимента уложены не в «исторической» последовательности их возникновения лишь с той только целью, чтобы выдержать поступательную последовательность (актер - живописец — архитектор) по мотивам, изложенным выше.

Для наглядности изложения того, что я проделывал в мыслях, приведем здесь репродукцию самого листа и поставим с ним рядом его схему. Занумеруем на схеме основные элементы и признаки его.

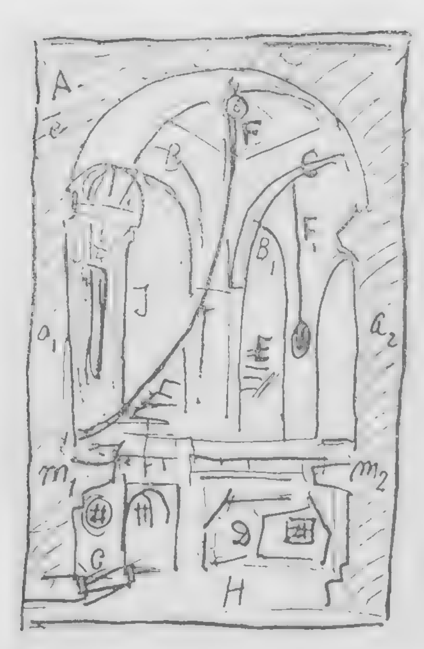
---

* — «Фантазии на тему темниц» *(итал.)*.

** Впрочем, ту же ошибку делает, и менее позволительно, чем для любителя-одиночки, альбом издания Академии архитектуры СССР «Пиранези» (1939), так же необоснованно включающий этот лист в серию, к которой он не относится. *(Прим. С. М. Эйзенштейна)*.

*** *«Темниц» (итал.)*.

Рис. 6



Теперь — шаг за шагом, элемент за элементом — «взорвем» их один за другим.

Мы это уже сделали однажды с картиной Эль Греко.

Поэтому здесь это уже проще, привычнее и потребует меньше времени и места.

Десяти взрывов будет достаточно, чтобы экстатически «преобразить» ту схему, что рисуется перед нами.

Впрочем, вовсе отрицать всяческую патетичность в самом этом исходном листе было бы несправедливо.

Иначе бы — откуда такая для меня пленительность этого листа, листа, который я узнал до встречи с буйством «Тюрем» основной их серии?

Но здесь, в этом листе, если и есть некоторый «выход из себя», то осуществлен он не как взрыв, а как ...растворение.

И — не форм, а только системы средств выражения.

А потому вместо неистовства и остро впечатляющего буйства — струящийся лиризм «настроения».

Об этом листе в таком именно духе пишет, напр[имер], Гизеке в своей работе о Пиранези*:

«...Смелым и все же еще сдержанным (befangen im Vortrag) в подаче материала является лист «Carcere oscura»... Световая и воздушная перспектива здесь идут еще дальше... (сравнительно с другими листами серии.— *С. Э.*) мягкий серебристый свет, какой так любят венецианцы, струится сверху в это воздушное помещение и теряется в сумеречной дали; формы совсем размягчены, совсем неопределенны, как бы в процессе саморастворения (Auflösung), и самый рисунок нежно рассыпается ручейками отдельных черточек...».

К этому я бы прибавил, что своды вырастают и вытягиваются вверх, по мере того как темный массив низа, постепенно просветляясь, переливается в залитый светом сводчатый верх...

Однако обратимся к технике взрыва.

---

* На эту работу Гизеке мы будем ссылаться и в дальнейшем: Meister der Grafik, Band IV. «Giovanni Battista Piranesi» von Albert Giesecke. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Для этого перечислим основные опорные изобразительные данные самого листа.

A — общая арка, замыкающая весь офорт в целом.

a_1 и a_2 — ее боковые стенки.

B и C — арки, несущие основную опору архитектурной композиции целого.

D — система уходящих вглубь нижних угловатых арок, глубиной своей упертая в стену с решетчатым окном.

E — лестница вверх, отнесенная вглубь, позади столбов.

F, F_1 — канаты, прочерчивающие центр композиции (F) и подчеркивающие движение ее вглубь (F_1).

G — круглое окошечко над «завалинкой».

H — твердая основа каменных плит пола.

J — тяжелая кладка каменных глыб вертикально строгих столбов.

m_1 — m_2 — балкончики справа и слева около столбов первого плана.

Теперь попробуем дать волю экстатическому буйству целого и посмотрим, что для этого должно произойти — и произошло бы — со всеми этими предметными элементами композиции.

Первым делом, конечно, взорвется арка A, оковывающая офорт.

Верхний каменный полуциркуль ее вылетит за пределы листа.

Если угодно — из полукруглого он станет... угловатым.

Из каменного — деревянным.

Пересечение деревянных стропил — вместо каменной арки — даст ей «выскочить» одновременно и из материала и из формы.

Под напором темперамента пространство офорта, заключенное между столбами a_1 и a_2, «выбросится» за эти ограничения.

Столбы a_1 и a_2 из окаймляющих как бы «ворвутся» внутрь листа, а лист, расширившись за их пределы, «перескочит» из формата вертикального — в горизонтальный (мы помним такой же прыжок формата в противоположный — но от горизонтального к вертикальному — по примеру с Эль Греко!).

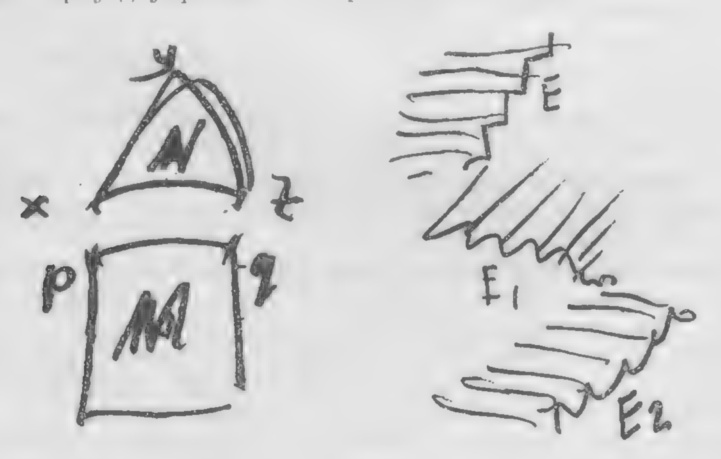
Не уступят этой тенденции к взрыву и арки B и B_1. От арок A и C, разлетевшихся вовсе, эти арки могут претерпеть «взрыв»

внутри своей формы, то есть, сохранив «идею» арки, видоизмениться в противоположность характера.

Чем будет такой качественный скачок внутри формы арки в данных условиях?

Скачок из полуциркульной арки — в арку стрельчатую.

Мало того — это может быть еще перескок из арки однопролетной в арку двупролетного вертикального типа.



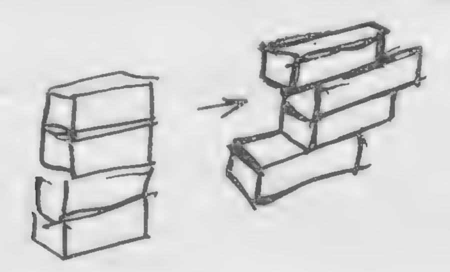
Такая форма была бы особенно уместной, так как в самом своем начертании уже несет образ стрельчатой верхней арки N, как бы вырвавшейся из пролета с плоским перекрытием M и с двухугольным очертанием $p - q$, перебросившимся в треугольное $x - y - z$, как бы сохранив в этом рисунке след того процесса, который произошел со всей аркой A.

Сбегающая вперед и отодвинутая вглубь столбом a_1 вниз, лестница в возрастающем своем порыве сдвинет стоящий на пути ее столб a_1, выбросится вперед и уже не только одним маршем E, но молнией тройного излома — E, E_1, E_2 — выбросится зигзагом максимально *вперед*. И этот максимум окажется броском за пределы контура листа. Совершенно так же система арок D, углубляя свою тенденцию *вглубь*, на ходу изменив угловатость контура в полукруглый,— вышибет своим напором замыкающую эту стенку с решетчатым окном и умчится куда-то в направлении общей точки схода, которая в свою очередь, в отличие от первоначаль-

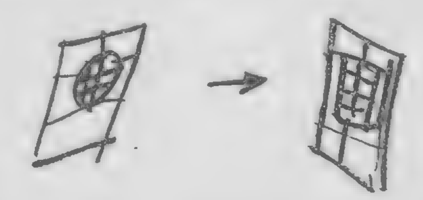
ного вида, окажется уже где-то не между верхним и нижним краем листа, но за пределами его не только вправо, но и *вниз*, и с грохотом исчезнет, вторя ей, твердая основа пола, который так отчетливо виден в первом листе и который во втором исчезнет где-то в зарамочных глубинах его экстатического нового вида.

Разомкнутые балкончики m_1 и m_2 на столбах первого плана a_1 и a_2 рванутся друг к другу, станут единым мостом, и мост этот останется не как балкончики впереди арки, очерчивающей D, но несомненно рванется за нее — вглубь и, может быть, вверх.

Строгая стройность камней разойдется в кладке.



Круглое окошечко *c* обернется квадратом и вывернется в плоскость, ему перпендикулярную.



И наконец, сорвавшись с линии центра (которую они так отчетливо прочерчивали), канаты и блоки вырвутся в те части офорта, которых в вертикальной его стадии вовсе даже и не было на первоначальном варианте листа!

И как бы подхватывая их сигнал, все прочие детали окажутся подхваченными вихрем;

и «все сметено могучим ураганом» — как бы будет звучать с листа, утратившего свою первоначальную замкнутость и «уютность» во имя разбушевавшегося неистовства...

И вот уже в мыслях перед нами на месте скромного, лирически кроткого листа «Carcere oscura» — вихрь, ураганом мечущий во все стороны: канаты, разбегающиеся лестницы, взрывающиеся арки, срывающиеся друг с друга каменные глыбы...

Схема такого нового экстатического облика листа скользит в воображении перед глазами.

Сами глаза — скользят вдоль желтой стены.

Вот они выскользнули за пределы окантовки первого листа.

Вот проскользнули мимо другого образца неистовства, висящего между окном и дверью,— «Искушения св[ятого] Антония» Калло... [104].

И вот неожиданно остановились на втором листе Пиранези, пришедшем ко мне из того же периферийного источника, из-под сени тех же резных фигур негров с подсвечниками, медведя с подносом и второсортного японского брик-а-брака * из бронзы.

Куда внезапно исчезла схема, только что стоявшая перед глазами?

Я не могу ее поймать.

Кажется, что она... юркнула вот в этот второй лист несравненного Джованни Баттиста.

Так оно и есть!

«Чудо» с Эль Греко — повторилось.

Надуманная схема — оказалась существующей в реальности.

Именно она лежит в основе второго листа Пиранези.

---

* — старье, хлам (от *франц.* bric-à-brac).

Ведь нужно же было, чтобы в пачке всех иных, помимо «Carcere oscura», возможных листов Пиранези покойный купец-меценат привез из Италии именно этот.

Чтобы в порядке обмена вторым листом ко мне попал бы именно он.

Чтобы оба они окантованно повисли на желтой стенке одной и той же моей комнаты.

И чтобы, оторвавшись от одного, глаза мои с воображаемой перед ними схемой остановились бы именно на этом листе, набросив, наподобие невидимой сетки, эту незримую схему видоизмененного первого офорта на второй!

Так или иначе, второй лист Пиранези — это первый, взорвавшийся в экстатическом взлете.

Вот он.

Попробуйте оспорить!

Бегло пробежимся по его приметам.

Они до мелочи совпадают с тем, что мы предположительно набросали выше.

После этого нам уже мало общих фраз Бенуа об экстатичности Пиранези.

(Кстати, и эти слова мы подыскали через много лет после непосредственного «озарения», возникшего от сличения обоих офортов.)

Нас интересуют даты листов.

Их биографически преемственная связь.

Место «Тюрем» в общей биографии творчества Пиранези.

Этапы их создания.

Сопутствующий им хор энтузиазма.

Личности энтузиастов.

Природа самих архитектурных фантазий, в которых одна система видений перерастает в другие; где одни планы, бесконечно раскрываясь позади других, мчат глаз в неведомые дали, а лестницы, уступ за уступом, растут в небеса или обратным каскадом этих же уступов низвергаются вниз.

Ведь экстатический образ лестницы, перебрасывающейся из одного мира в другой, с неба на землю, мы знаем еще по библейской легенде о сне Иакова [105], а патетический образ стихийного низвержения человеческих масс по врастающей в небеса одесской лестнице мы знаем по собственному opus'у.

«Carcere oscura» как сдержанный предвестник самих прославутых «Carceri» так и известен [...].

«Carcere oscura» — пока еще дальний раскат грома из недр серии 1743 [г.] вовсе иного звучания.

Через два года этот отдаленный раскат разверзается подлинным ударом.

За эти годы в сознании и чувствах Пиранези происходит один из тех взрывов, один из тех внутренних «катаклизмов», потрясающих духовную его структуру, мировосприятие, отношение к действительности, которые преображают человека. Один из тех психических скачков, которые «вдруг», «внезапно», неожиданно и непредусмотренно возносят человека из разряда вовсе себе подобных на высоту истинного творца, способного исторгать из души своей образы небывалой мощи, с неослабной силой возжигающей сердца людей.

Одни толкуют «Carceri» как видения бреда археолога, слишком глубоко впитавшего в себя грозную романтику гигантских развалин бывшего величия Рима.

Другие стараются увидеть в них воплощение образа мании преследования, которой к этому моменту начинает заболевать художник.

Поводы к ней перечисляют и реальные, но дают предпочтение воображаемым.

Но мне кажется, что на промежутке этих нескольких лет происходит с Пиранези то же самое мгновенное озарение «гениальностью», которое мы отмечали выше у Бальзака и о котором так ярко пишет П. И. Чайковский по поводу другого гениального музыканта — Глинки.

27 июня 1888 г. Чайковский записывает в свой дневник:

«...Небывалое, изумительное явление в сфере искусства. Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепиано; сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские темы, испытавший себя и в серьезных формах (квартет, секстет) и в романсах, но, кроме банальностей во вкусе тридцатых годов, ничего не написавший, вдруг на тридцать четвертом году жизни ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве?.. Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно...

И ведь образца не было никакого; антецедентов * нет ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров. Поразительно, удивительно!..

Да! *Глинка* настоящий творческий гений...» **.

---

* — то же, что прецедент — случай, имевший ранее место и служащий оправданием для последующих случаев подобного рода.

** «Дневники П. И. Чайковского», М.—П., ГИЗ, Музыкальный сектор, 1923, стр. 214—215.

Надо, конечно, думать, что в этом «вдруг» внезапно и мгновенно «разразилось» все то, что по частностям и обрывкам крупицами накапливалось и складывалось сквозь «банальное», незначительное, «дилетантское», с тем чтобы в «Руслане» разразиться целостным, органическим единством индивидуальной гениальности.

Но особенно поразительна здесь полная «перекличка» с тем, что происходит с Пиранези между сериями «Vedute varie» * и «Carceri».

Ведь «Carceri» стоят почти у начала творческого пути Пиранези.

Все то, что сделано до них, настоящей самостоятельной ценности почти не имеет. (Если не считать двух-трех «Capricci» **.)

И даже те разные группы листов, которые созданы Пиранези до «Темниц», не составили самостоятельных серий, а позже в большинстве своем вошли в сюиту архитектурных видов 1750 [года].

Как видим, «божественный глагол» экстаза касается Пиранези на довольно ранней стадии его творчества.

И ослепительная вспышка «Темниц» как бы хранит свои отсветы и проносит ее сверкания, наполняя вдохновением поэтизации не только живописность развалин и руин прежнего Рима, которые в таком вдохновенном изобилии выходят из-под его резца, но и более прозаичные «ведуты» официальных сооружений современного ему города.

О нетленном горении этом сквозь все его творчество говорит еще и тот факт, что через пятнадцать-двадцать лет из рук его выходит новый, углубленный, еще более совершенный вариант этих же листов, еще усиленных перерисовкой досок в своем необузданном стихийном величии. (Вспомним, сколько раз, все совершенствуя внутреннюю одухотворенность их, переписывает в вариантах одну и ту же тему Эль Греко!)

Даже в этом перекличка с Эль Греко!

Но с Эль Греко еще больше того.

1745 год вослед первой наметке 1743 года приносит серию «Carceri» в первоначальном варианте.

Гизеке называет их — удачно и в тон «Ur-Faust»'у Гёте — «Ur-Carceri». (Первоначальный, исходный «Фауст» — первый вариант «Фауста»; «исходные», первоначальные «Темницы» — первый вариант серии «Темницы».)

Удачно и уместно потому, что в ногу с гётевским «Фаустом» на смену первому — «Ur-Faust»'у (1770—1775) приходит собственно «Фауст» (1770—1806).

---

* — «Различные виды [Рима]» *(итал.)*.

** — «Фантазий» *(итал.)*.

И на смену ему вторая часть «Фауста» (1773—1832).

Так на смену первому варианту «Темниц» через пятнадцать двадцать лет появляется вариант второй — и если с точки зрения офортов дополненный, но вместе с тем и подрисованный и ретушированный, то с точки зрения изобразительного экстатического «откровения» еще более углубленный и наглядный. За этим последует и третья стадия внутреннего самовзрывания «Темниц».

Правда... уже не в творчестве самого Пиранези.

За пределами его биографии.

Даже за пределами его страны и эпохи.

На сотню с лишним лет вперед.

И не на почве Италии, а Испании.

Но в одной с ним линии.

И с шагом, начинающимся оттуда, докуда домчал объем и пространство своих концепций неистовый дух Пиранези.

Все повышаясь в интенсивности пластических своих концепций, эти три фазы как бы вторят толчковому росту концепции гётевского «Фауста» от эскизного начала к апокалипсической заключительной его части.

«Carcere oscura» здесь играет подобие той роли, которую играет «Фауст» средневековья (послуживший и Кристоферу Марло в 1588 году) в качестве чисто сюжетного провозвестника для будущих философских концепций Гёте.

Вторят «дословно» и тому пути, который проделало «Изгнание из храма» Эль Греко от стадии изображения «бытовой библейской сценки» — на уровне чего еще держится «Carcere oscura» — к патетическому драматизму средних вариантов композиции — «Ur-Carceri» (1745 года) — к экстатическому последнему варианту «Carceri» (1760—[17]66 годов).

...Возможно ли идти еще дальше?

И возможно ли — после сравнительно краткого первого этапа с его растворением форм, через второй — уже взрывающий самые предметы изображения — и это в два толчка, усиливая разомкнутость форм и рывок элементов как в глубину, так и вперед (методом пристроек переднего плана) — предугадать и найти еще один «скачок», еще один «взрыв», еще один «бросок» за пределы и измерения и так уже, казалось, целиком и полностью до конца взорванных «норм» в последнем варианте «Тюрем»?

Возможен ли такой последующий скачок?

И где, на какой области изображения его искать?

В «Carcere oscura» сохранялась предметность и «разлетались» средства изображения: линия распадается в каскад мелких штрихов *; плотность формы, размягченная светом, растекается в про

* Хотя они не претерпевают того бешеного завихрения, каким обладает распадающийся (взрывающийся) штрих, например, в рисунках пером Ван-Гога. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

странство, четкость граней погружается в расплывающихся контурах формы.

В «Invenzioni capricciosi» при тех же средствах выражения (правда, в несколько повышенной интенсивности) «разлеталась» уже и предметность.

Точнее — разлетались предметы как физические элементы самого изображения.

Но изобразительная предметность самих элементов при этом не видоизменялась.

Камень «сдвигался» с камня, но сохранял свою изобразительную «каменную» предметность.

Каменный свод перебрасывался в угловатые деревянные стропила, но изобразительная *«предметность»* обоих сохранялась нетронутой.

Это были «в себе» реальные каменные арки, реалистические «в себе» деревянные балки.

Нагромождение перспективных удалений граничит с безумием наркотических видений (о чем см. ниже), но каждое звено этих в целом головокружительных перспектив «в себе» даже натуралистично.

Предметная реальность перспективы, реальная изобразительность самих предметов нигде не нарушена.

Безумство — только в нагромождении, в сопоставлениях, взрывающих самую основу бытовой их «возможности», группирующее их в систему последовательно «выходящих из себя» арок, извергающих из недр своих новые арки; лестниц, взрывающихся взлетом новых лестничных переходов; сводов, продолжающих свои скачки друг от друга в бесконечность.

Теперь уже ясно, чем будет (или был бы) следующий шаг.

Взорваться остается... предметности.

Камень уже не камень, но система пересекающихся углов и плоскостей, в игру которых взрывается геометрическая основа его форм.

Из полукруглых очертаний сводов и арок вырываются полуциркули структурного их начертания.

Сложные столбы распадаются в первичные кубы и цилиндры, из взаимосвязи которых строится предметная видимость элементов архитектуры и природы.

Игра светотени — столкновение высвеченных выступов с провалами зияющей тьмы между ними — становится самостоятельными пятнами уже не света и тьмы, но корпусно нанесенных темных и светлых красок (именно красок, а не гаммы «тонов»).

Неужели и это все в офортах Пиранези?

Нет, не в пределах офортов.

А за ними.

Не в творчестве Пиранези.

А за его пределами.

Скачком за предел этого опуса.

И в порядке канонады вырывающихся друг из друга направлений и школ.

И в первую очередь за пределы канона реализма в том виде, как его прочитывает ходовое его понимание.

Первый скачок — за пределы точного очертания предметов в игру составляющих их геометрических форм — и перед нами Сезанн.

Связь с предметом еще уловима.

Рядом — юный Пикассо, Глез, Метценже [106].

Шаг дальше — и Пикассо расцвета.

Предмет — «повод» — уже исчезает.

Он уже растворен и исчез.

Он взорвался в чертах и элементах, осколками и «кулисами» (преемственность Пиранези) строящих мир новых пространств, объемов и их взаимоотношений.

Леваки от искусств и... экстаз?

Пикассо и экстаз?

Пикассо и... пафос?

Кто видел «Гернику», того меньше удивит возможность такого утверждения.

Немцы, глядя на «Гернику», спрашивали автора:

«Это сделали вы?»

И гордо отвечал живописец:

«Нет,— вы!» [107]

И, пожалуй, трудно найти — разве что рядом с «Destios'ами» Гойи («Ужасы войны») — более полного и вопиющего выражения внутренней трагической динамики человекоуничтожения.

Но интересно, что даже на путях к тому, что здесь явилось взрывом пафоса социального негодования боевого испанца,- связь Пикассо [с] экстазом подмечалась в отношении самого метода его уже на более ранних этапах работы.

Там экстатический взрыв не совпадал еще с революционной сущностью темы.

И не от темы рождался взрыв.

Там — своеобразным слоном в посудной лавке — Пикассо топтал и разбивал всего-навсего лишь «космически установленный ненавистный ему порядок вещей» как таковой.

Не зная, куда бить в тех, кто повинен в социальном непорядке этого «порядка вещей», он бил по «вещам» и «порядку», прежде чем в «Гернике» на мгновение «прозреть» — увидеть, где и в чем нелады и «первопричины».

Так, любопытным образом, Пикассо до «Герники» зачисляет в разряд «мистиков», например, Бургер («Cézanne und Hodler»).

И это по признакам... экстаза *.

Но в «Гернике» Пикассо переживает скачок из беспредметно экстатического «протеста» в пафос революционного вызова фашизму, растаптывающему Испанию.

И сам Пикассо — в рядах Коммунистической партии **.

Судьбы большинства других — иные.

Их нутро не знает экстатических взрывов.

Ибо нутро это не согрето пафосом.

Не раскалено пламенем несущей идеи.

И наивысшей из возможных — идеей социального протеста.

Огнем борьбы.

Пламенем пересоздавания мира.

Их не сотрясают внутренние раскаты возмущения.

В их душах не сверкают змеящиеся зигзаги гнева.

Они не пылают белым огнем, в котором служение идее возгорается действием.

И мало кто из них знает экстаз внутри своих творений.

Отсутствует идейный импульс.

И нет пафоса творения.

И в схему экстаза ложатся они как отдельные звенья единой исторической цепи скачкового движения искусства в целом, и нет внутри их частных биографий тех же великолепных скачков и рывков за рамки все новых и новых пределов, чем переливается жизненный путь Эль Греко и Піранези, Золя или Уитмена, Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого.

Пусть горят они еще не тем оттенком пламени.

Пусть огни их горения не достигали градуса пламени социального протеста.

Но все они пожираемы идеями, более драгоценными для них, чем сама жизнь.

И только такие идеи.

Только одержимость такими идеями.

Только самарастворение и самовозжигание себя в служении им способно порождать пафос.

Только на таком градусе накала одержимости возможен непрерывно скачками сменяющийся экстаз через средства выражения художника, объятого идеей, как пламенем; извергающего образы, как лаву; кровью своего сердца питающего свои творения...

* Цитата эта мною приводится по другому поводу в соответствующем разделе «Неравнодушной природы». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** К проблеме экстаза Пикассо мы вернемся еще раз в разделе «Неравнодушная природа». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Однако после этого несколько неожиданного на страницах исследования взлета собственного пафоса вернемся вспять и присмотримся еще к ряду черт интересующего нас феномена — на творчестве все того же Пиранези.

Может быть, именно здесь уместнее всего вскользь остановиться на странном явлении экстаза, почему-то очень часто связанного с видениями архитектурных образов.

Одним из больших достоинств архитектурных сооружений и ансамблей считается гармонический переход одних их форм в другие — как бы «переливание» одних в другие.

На совершенных образцах архитектуры это улавливается непосредственно.

И динамика этих переливающихся друг в друга элементов сооружения способствует тому ощущению эмоционального захвата, тому «беспредметному», «неизобразительному» целому, чем для нас является поистине гармоническое здание.

«Беспредметность» и «неизобразительность» в данном случае никоим образом не снимает с такого ансамбля очень определенно выраженной «образности».

И в этом смысле архитектура в разные эпохи по-разному выразительна и притом в самом конкретном смысле слова выражает определенную мысль или идею.

И это потому, что «образ» всегда социально и исторически обусловлен и выражает собой определенное идейное содержание определенной эпохи.

Самый ритм (и мелодия) гармонически переливающихся друг в друга форм является отражением через соотношение объемов и пространств и строй материалов определенного господствующего образа социальных представлений, и завершенное здание, таким образом, выражает и воплощает духовное содержание народа-строителя на определенном этапе своего социально[го] и исторического развития.

(Ошибка т[ак] н[азываемой] левой архитектуры — конструктивистской прежде всего — состояла в отрицании образного содержания здания, целиком сводимого к зависимости от утилитарных целей и особенностей стройматериалов.

Не менее отвратительна по идеологии своей архитектура, подменяющая [образное содержание здания] эклектической реконструкцией «по частям» элементов отживших архитектурных эпох, в формах своих отражающих чужую и чуждую нам идеологию других народов и социальных установлений других государственных разновидностей.)

Если сличить совершенные переходы архитектурных форм друг в друга на таких различных образцах, как, скажем, Айю-София или Шартрский собор с правительственным зданием николаевской эпохи или фасадом палаццо Питти, то с совершенной

наглядностью бросится в глаза фундаментальная разница ритмической характерности как самих форм, так и ритмического хода перехода их друг в друга в процессе образования органического архитектурного целого.

И каждый из этих образцов с предельно образным красноречием станет говорить о своей эпохе: о строе ее или о внутренних ее устремлениях.

Столь выразительный облик дворцов владетельных герцогов феодалов, в центре города сооружающих крепость — оплот против слишком независимых коммун горожан.

Образ застывшего в несокрушимости своих принципов абсолютизма — строй зданий николаевской эпохи. Земной император — конкретный «царь и бог», опирающийся на чиновника и жандарма.

И с другой стороны, экзальтированная «взлетность» средневековья в готических храмах, устремленных к абстрагированному идеалистическому богу мистиков, которого пока что еще не совсем удалось подменить собой римскому первосвященнику — папе.

Однако при всей исторической дифференциации архитектурного образа в композиции ансамблей разных эпох в равной мере лежит один и тот же принцип — принцип перехода отдельных частей их друг в друга, принцип по-разному в разные времена звучащей гармонии.

И на этой второй особенности мы сейчас и сконцентрируем наше внимание.

На путях и перепутьях моих в движении моем к кинематографу мне пришлось некоторое время заниматься и архитектурой (в Институте гражданских инженеров).

К проектной работе я только-только приступал, когда меня унес вихрь гражданской войны, вернувшей меня не к чертежным доскам архитектурных проектов, а переметнувшей на сценические площадки театра сперва как декоратора, затем как режиссера театра, затем — режиссера кино.

Опыт архитектора-проектировщика и декоратора театра был недолог.

Но длителен ровно настолько, чтобы уловить одну — капитальнейшую — черту самого процесса «творчества» объемно-пространственных сооружений.

Архитектуру недаром называют «застывшей музыкой» («Gefrorene Musik» — Гёте).

В основе композиции ее ансамблей, в основе гармонии нагромождения ее массивов, в установлении мелодии будущих переливов ее форм и в отстуке ритмических ее членений, дающих стройность чеканке ее ансамблей, лежит такой же своеобразный

«танец», как и в основе создания творений музыки, живописи, кинематографического монтажа [108].

Массивы и пространственные цезуры между ними, пятна света и оттеняющие их ямы тьмы, вырастающие друг из друга нагромождения и разбегающиеся трелью деталей наброски общих абрисов — все это предшествует в виде эскизного наброска пятен, линий, пересечений, старающихся на бумаге закрепить тот полет пространственных видений, которым суждено осесть кирпичом или камнем, железом и бетоном, стеклом и фактурной обработкой стен готового сооружения.

В основе архитектурного проектирования такое же волнение, которое от градуса вдохновенной одержимости то разливается в пламени экстаза — и дифирамбы его видений закрепляются застывшим в камне хоралом собора, то пышной маршевой поступью, образ которой на столетия сохранили дворцовые и парковые сооружения Версаля, то, наконец, способны разбежаться искусственной игрой свирелей фарфоровых пастушков и пастушек, оживающей кокетливой игрой Трианонов... [109].

Нас интересует первый случай.

Случай предельной одержимости.

Случай, когда архитектура еще не аналог салонному разговору у камина, но своеобразный каменный «символ веры» — страстное через камни выражение своего идейного credo, пламенность которого заставляет камни громоздиться на камни и в устремлениях своих к небу забывать о собственной их тяжести, взлетать стрельчатостью арок, повисающих в воздухе, и, разверзая между ними простенки, обращаться в них поверхностями горящих разноцветными огнями витражей.

Трудно найти сооружения, более отчетливо представляющие закрепленное в камне воплощение экстаза, нежели готические храмы.

Трудно найти здания, одним своим строем способные более последовательно «настраивать» на экстатический лад вошедшего под их своды.

И до какой степени структура и образ подобного собора по всем своим признакам вторят той системе извергающих[ся] друг из друга последовательностей интенсивности, тем принципам выхода из себя и перехода друг в друга и конечному слиянию воедино всех слагающих его элементов, когда своды сотрясаются органом, а солнце струится через витражи и пр. и пр.,— могло бы послужить отдельной главой.

Но нас интересует помимо социально-исторической обоснованности образа готического собора, о чем написано немало, еще и внутренний прообраз его как экстатического видения.

И подозревать такую психическую основу его мы вполне вправе.

Если бы в исходном истоке этого образа не было бы экстатического состояния, то образ, не рожденный из подобного состояния, не был бы в состоянии оказаться той «прописью», вторя которой переживающий зритель попадал бы в состояние экстаза.

Так писал о музыке Толстой.

(Кратчайший путь непоср[едственной] передачи исходного состояния автора — слушателю.)

Так, вальсовый размер — это сколок с того состояния, в котором «плясала душа» Иоганна Штрауса, вторя своими движениями строю этого размера в законченном вальсе. Танцующий приобщается к тому же состоянию, в котором был его автор в момент создания танца.

Рудиментарный образец того же явления мы знаем по культуре древней Мексики.

Здесь образцы еще не так грандиозны и систематически доработаны системой канонов, как в культуре готического храма. Но именно потому, пожалуй, еще нагляднее и уловимее. Пугающими видениями бреда восседают Химеры на этих соборах.

Пугающи тысячи фигур словно лес облепившие азиатских сверстников их по годам постройки — индусские «гопурамы»[110].

Но ничто они (в основном составные образы из отдельных явлений природы: голова орла над грудями женщины, человеческое тело, увенчанное слоновой головой) по ужасу своему рядом с орнаментальными чудищами древней Мексики.

И здесь — чудовищность и пугающая неожиданность не столько в сочетании разных пугающих деталей, реально принадлежащих разным животным (путь, которым Леонардо да Винчи составлял реальные чучела нереальных существ, а Барнум[111] выставлял в балаганах начала своей карьеры), сколько в... орнаментальном разложении видимых объектов природы.

Буквально кружится голова, когда глядишь на обработку угла «дворца монахинь» в Ушмале[112] в виде разложенного человеческого профиля или на распадающиеся в невероятную несводимость змеиные головы на галереях позади пирамиды в Тетихуакане.

Как просто и наглядно «обратно» складываются «в медведя» распластанные детали: морда, глаза, лапы, спина его на голубоватых коврах племен сев[еро]-американских индейцев.

Как легко из такого орнаментального размещения «монтажно» собирается целое. И какое реальное головокружение охватывает вас, когда каменный крючок, торчащий по диагонали из угла здания, начинает прочитываться носом, каменные деформированные глаза приходится искать сквозь систему разъезжающихся резных камней по обе стороны угла, а зубцы нижней части обработки здания вдруг проступают системой чудовищно видоизмененных челюстей.

Головокружение — результат непрестанного скольжения от прообраза-лица в эту систему распластанных, теряющих человеческие очертания деталей и снова обратно к лицу в мучительной попытке воссоздать *процесс*, через который одно стало другим, исходное — чудовищным результатом и чудовищный результат — снова — «обратно» — исходным (без чего его невозможно «прочесть», освоить, воспринять, включить в систему свойственных нам представлений).

И... головокружение — не просто оборот речи — это то фактическое, что происходит.

Ибо в попытке «войти» в процесс порождения этих исступленных — воистину «исступивших» из положенных им обликов — образов орнаментального разложения лиц и голов вы вступаете в систему закономерностей того процесса, что породил эти образы разложения форм, нормальному состоянию сознания недоступных [...]

...О видении подобных архитектурных образов в состояниях экзальтации и экстаза, связанных... с опиумом, пишет Де Квинси[113] («Confession of an English opium-eater» *, 1821).

(Болезнью он называет собственную свою приверженность к опиуму.)

«...И действительно, на ранних стадиях моей болезни роскошь моих сновидений была главным образом архитектурной; передо мной проходило такое богатство городов и дворцов, каких не было никогда доселе дано узреть бодрствующему человеческому глазу — разве что в нагромождениях облаков...».

Дальше он цитирует из Уодсворта[114] «...пассаж, который описывает, как якобы увиденное в облаках, то самое, что я так неоднократно видел в сновидениях...».

В самом отрывке стихотворения он отдельно останавливается на моменте *непрерывной текучести* архитектурных ансамблей, которые громоздились грозовыми тучами:

«...Ни с чем не сравнимое положение (sublime circumstance) о том, что «на их *вечно изменяющихся* фасадах горели звезды»,— могло бы быть списано с собственных моих архитектурных снов, столь часто оно имело место...»

Уже сказанного было бы довольно, чтобы приравнять удивительные вплывающие друг в друга архитектурные видения Пиранези не только по своеобразию их строя, но даже и по образной системе их к отражению в конкретных формах фантастической архитектуры экстатических состояний автора.

Однако это подтверждается еще и тем, что тот же Де Квинси пользует именно «Тюрьмы» Пиранези как наиболее точное соот-

* — «Исповедь английского опиомана» *(англ.)*.

С. М. Эйзенштейн в Мексике. 1931

Скульптурные украшения пирамид майя (фильм «Да здравствует Мексика!»)

С. М. Эйзенштейн (слева) на съемке пирамид Юкатана

Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!»

ветствие с теми архитектурными видениями, которые охватывают его в состояниях экзальтации под действием опиума:

«...Много лет тому назад, когда я как-то рассматривал «Римские древности» Пиранези, Кольридж[115], стоявший рядом со мной, описал мне серию листов этого художника, названных им «Снами» и запечатлевших его бредовые видения во время лихорадки. Некоторые из них (я только описываю по памяти рассказанное мне Кольриджем) представляли собой необъятные готические залы; на полу этих зал стояли мощные сооружения и машины, колеса, канаты, катапульты и т. д., выражая собой огромный запас сконцентрированной силы или преодоленное сопротивление. Вдоль стен вверх ползла лестница. И, прокладывая по ней путь вверх, двигался сам Пиранези. Глаз, следящий за лестницей немного дальше, усматривал, что она внезапно обрывалась, лишенная перил и не дававшая ступить и шагу далее, разве что с тем, чтобы низвергнуться в зияющие глубины. Что бы ни случилось с бедным Пиранези, но вас охватывала уверенность в том, что здесь его трудам полагался бы конец. Но подымите глаза свои выше — и пред вами снова лестница, взлетевшая еще более высоко, и на ней — снова Пиранези. И на этот раз уже на самом краю обрыва. Подымите глаза еще раз, и еще выше вознесена очередная лестница; и снова на ней сквозь бред и лихорадку виден стремящийся вверх по ней Пиранези; и так без конца, пока обрывающиеся лестницы и безнадежно восходящий по ним Пиранези в равной мере не пропадают в полумраке зала. С такой же силой бесконечного разрастания и самовоспроизведения (selfreproduction) росли архитектурные образы моих снов...»

Нас не должны смущать фактические неточности по мелочам.

«Тюрьмы» названы «Снами».

Движения самого Пиранези по лестницам собственной фантазии — придуманы.

Листа, подобного описанному, в серии «Тюрем» нет.

Но то, что полеты лестниц запечатлели внутренний бег самого автора — очевидно.

И не случайно совместное воспоминание двух поэтов — одного о листах, а другого о рассказе про них — воплотило эту мысль в реальный образ бегущего по лестничным переходам автора листов.

О видениях якобы лихорадочного бреда, запечатленных в этих листах, свидетельств тоже нет. И отражение в них состояний реальной экзальтации — не более чем не лишенная оснований догадка. Но еще обоснованнее ошибочное обозначение зал — готическими.

Это не столько ошибка, сколько совершенно точно ухваченная экстатичность Пиранези, экстатичность, через архитектурный образ особенно полно выраженная в готических залах и соборах.

Схема, прием, формула или метод особенно остро проступают тогда, [когда] их видишь приложенными не только в чистом виде, но и в пародии.

Пародия может быть двоякой.

Или пародируется — «подымается на смех» — и тема и манера ее изложения. И тогда пародия — это нечто обрушивающееся со стороны.

Или пародия на метод (приема, формулы, схемы) возникает тогда, когда издевке подлежит не «манера», а «тема». Тогда эти средства в руках самого автора, и применяет он их тогда, когда, например, в целях persiflage'а* на высоты пафоса возносится «ничтожное».

Приложение к «ничтожному» средств обработки «достойного и значительного» уже само по себе — по несоответствию друг другу содержания и формы сказа — дает результат издевательский и комический.

(Так, например, звучат как бы пародией на Уитмена комические «каталоги» Рабле, «патетизирующие» мелочи быта из деталей детства великана Гаргантюа.)

Подобный случай есть у меня же, в собственной моей практике.

Интересно отметить, что он производственно вклинивается в середину съемок «Старого и нового» ([во] время производства приостановленного) — то есть в середину съемок как раз того фильма, на котором и уточнились проблемы пафоса.

Этот «случай» — одна из сцен фильма «Октябрь» (производства 1927 года).

Эта сцена — подъем главы предоктябрьского Временного правительства Керенского по Иорданской лестнице Зимнего дворца, трактуемый как иронический символ вознесения его к вершинам высшей власти.

«Трюк» этой сцены (и иронический ее эффект) состоял в том, что *один и тот же* кусок подъема главковерха по мраморной лестнице Зимнего дворца склеивался «без конца» подряд. Конечно, фактически не без конца, а в длину четырех-пяти дублей, в которых была снята эта сцена, во время съемки замышлявшаяся как чрезвычайно пышный и ироничный по поведению, однако просто «бытово» решенный эпизод — после подъема по лестнице Керенский «демократично» пожимает руки бывшим царским вахтерам, выстроенным на верхней площадке лестницы.

Уже в ходе монтажа возник замысел пародийно-патетического решения с повторяющимся кадром подъема по лестнице.

Так или иначе, четыре-пять раз повторяется один и тот же кусок подъема.

---

* — осмеяния; букв.— освистывания *(франц.)*.

Помимо «ничтожности» объекта ироническому эффекту способствовало то, что в схеме патетического построения — где по графику экстаза обязательна переброска (скачок) из измерения в измерение от куска к куску — здесь не только не было «скачков» качества, но даже изменения самого куска.

Снизу вверх шел Керенский в одном.

Снизу же вверх — по той же лестнице — в другом.

Снизу вверх — в третьем.

Четвертом.

Пятом.

Это отсутствие качественного crescendo* от куска к куску подчеркивалось еще тем, что вперерезку этих кусков шло crescendo титров, несших возрастающие по важности чины, которыми услужливо обвешивался этот предоктябрьский прихвостень буржуазии.

«Министр такой-то», «министр такой-то», «председатель совета министров», «главковерх».

А повторность все одного и того же пути в изображении в свою очередь «снимало» crescendo званий и чинов — нивелировало их на уровень той нелепицы с подъемом «в никуда», который протаптывали по мраморным ступеням окованные крагами английского образца ножки верховного главнокомандующего.

Как видим, ничтожной, по существу, системой сдвигов патетический подъем Пиранези из видений Де Квинси — Кольриджа смещался в иронический бег на месте Александра Федоровича Керенского.

«От великого до смешного — один шаг».

Как в существе явления, так и в принципах его композиционного воплощения!

Так или иначе, пример этот дает нам освещение нашего основного принципа еще с одного угла возможных рассмотрений.

С позиций пародийно-иронического построения.

О «смысле» и значении вплывания друг в друга именно тех форм — архитектурных форм, которые принадлежат к системе наиболее стабильных предметов организованной человеком природы, мы уже говорили выше.

[...] Однако вернемся еще более вспять, на мгновение обратно и еще раз сопоставим то, что делает Пиранези в своих классических «Carceri», сравнительно с тем, что Гизеке именует «Ur-Carceri».

Сличение этих двух вариантов особенно примечательно. В них всюду и везде один и тот же технически композиционный прием.

К уже существующему варианту (см., напр[имер, у Гизеке] репродукции обоих вариантов заглавного листа или листа мощной

* — возрастание, усиление *(итал.)*.

монументальной лестницы с кирасами, шлемами и знаменами у ее подножья) Пиранези неизменно пририсовывает новые первые планы.

Эти новые первые планы еще на один шаг отбрасывают вглубь планами углубляющиеся нагромождения форм.

Сама композиция архитектурных ансамблей и без того строится на непрерывно уменьшающихся, как бы выбрасывающихся друг из друга (перспективно) сокращающихся повторений одного и того же архитектурного мотива.

Словно растягивающиеся в длину, уменьшающиеся в диаметре колена единого телескопа, вонзаются вглубь эти уменьшающиеся арки, порожденные арками более приближенного плана, эти взлеты ступеней, извергающие вверх прогрессивно уменьшающиеся новые марши. Мосты порождают новые мосты. Столбы — новые столбы. Своды — своды. И так — ad infinitum *. Настолько, насколько позволяет проследить глаз.

Повышая интенсивность листов от варианта к варианту, Пиранези, приставляя новые передние планы, как бы проталкивает еще раз вглубь, еще на одно звено глубже всю созданную им фугу последовательно углубляющихся объемов и пространств, скрепляемых и рассекаемых лестницами.

План вырывается из плана и системой взрывов вонзается вглубь.

Или через систему все возникающих новых передних планов сменою их вонзается с листа офорта вперед, наступая на зрителя.

Вперед или вглубь? — Здесь не все ли равно? И в этой одновременности противоположных стремлений — вперед и вглубь — еще раз торжествующе снимается в экстазе еще одна пара — пара противоречий!

Как видим, не только в схеме готового построения, но даже в методе самого процесса построения, «выталкивая» из плана план.

Здесь надо на мгновение остановиться и сказать несколько слов о значении перспективных сокращений.

Роль их у Пиранези двоякая.

Во-первых, обыкновенная — иллюзорно-пространственная, то есть «втягивающая» глаз в воображаемую глубину пространства, представленного по правилам того, как он привык видеть уходящие дали в реальной действительности.

Но есть еще одно — «во-вторых».

Перспективы у Пиранези построены очень своеобразно.

И основное их своеобразие — это их прерывчатость и скачкообразность.

---

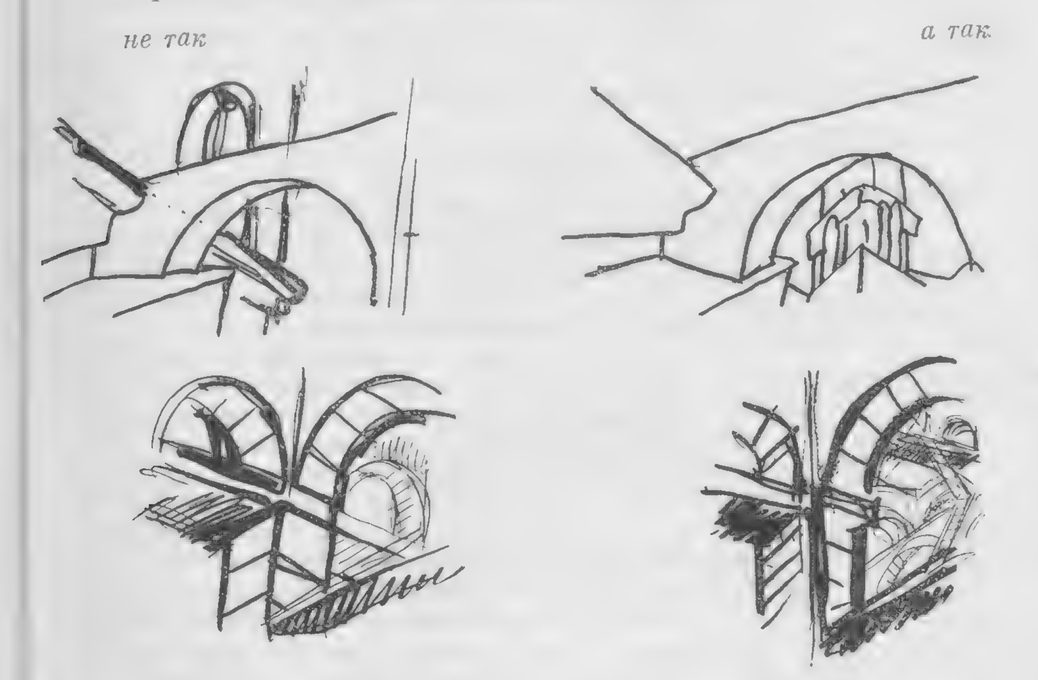
* — до бесконечности *(лат.)*.

Нигде в «Темницах» мы не находим непрерывного перспективного вида в глубину.

Но везде начавшееся движение перспективного углубления прерывается мостом, столбом, аркой, переходом.

Каждый раз за подобным столбом или полукружием арки перспективное движение подхватывается вновь.

не так *а так*



Но уже не в том же перспективном ключе, а в новом — обычно в значительно уменьшенном масштабе изображения, чем ожидаешь или хочешь предположить.

Это дает двоякий эффект.

Непосредственный, который сказывается в том, что такое приуменьшенное изображение сквозь пролом арки, или из-под моста, или между двух столбов дает иллюзию чрезвычайно большой удаленности изображенного в глубине.

Но еще сильнее другой эффект.

Мы уже сказали, что масштабы этих новых кусков архитектурного пространства оказываются иными, чем «ожидает» их увидеть глаз.

Другими словами: размеры и движение архитектурных элементов, устремленных, скажем, на встречу с аркой, естественно дорисовывают их позадиарочные масштабы, исходя из масштабов предарочных, то есть глаз ожидает увидеть позади арки продол-

жение предарочной архитектурной темы, нормально перспективно сокращенной.

Вместо этого сквозь арку на него глядит другой архитектурный мотив, но мало этого — мотив, взятый в перспективном сокращении, примерно вдвое большем, чем предполагает глаз.

И в результате получается ощущение, как будто бы предполагаемое заарочное сооружение «вырывается» из естественно предполагаемых масштабов в качественно иные масштабы — в масштабы повышенной интенсивности (в данном случае — вырывающегося «из себя» нормально предполагаемого пространственного удаления).

Отсюда — неожиданный масштабный и пространственный — качественный скачок.

И серия пространственных углублений, отсеченных друг от друга столбами и арками, строится как разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательные столкновения пространств разной качественной интенсивности глубины.

(Этот эффект построен на качестве нашего глаза по инерции продолжать раз заданное движение. Столкновение этого «предполагаемого» пути движения с подставляемым вместо него иным путем и дает эффекты толчка. На аналогичной способности сохранять отпечаток зрительного впечатления строится и феномен кинематографического движения.)

Очень любопытно, что известными чертами этого метода Пиранези перекликается с «вертикальными» пейзажами... китайской и японской живописи (какемоно).

Схема их такова [см. рис. слева].

Здесь тоже достигается удивительное ощущение вознесенности.

Но характеристика самого «вознесения» резко отличается от образцов Пиранези.

Если у Пиранези все — динамика, вихрь, бешеный темп вовлечения в глубину и вовнутрь, то здесь все — умиротворенно торжественное восхождение к просветленным высотам.

Но и тот и другой образцы по эмоциональному эффекту превосходят рамки обыкновенного реалистического эффекта.

Первые — страстностью.

Вторые — просветленностью. В них как бы запечатлелась активная агрессивность западного экстаза (испанского, итальянского) в отличие от экстатического квиетизма[116] Востока (Индия, Китай).

Интересно сличить разницу средств, посредством которых получаются эти различные по характеру, но одинаково экстатичные к «нормальному» порядку вещей эффекты.

Устремления итальянца направлены к тому, чтобы всеми силами из плоской поверхности эстампа сделать реально схватываемое трехмерное тело.

Устремления китайца — чтобы из трехмерной действительности — двухмерный образ созерцания.

Отсюда изобразительные каноны — чрезмерная перспектива одного и... обратная перспектива у другого.

Общее у обоих — одинаково последовательно проводимый разрыв непрерывности изображения.

У Пиранези непрерывность перспективы разбивается столбами, арками, мостами.

У Чу Чи-куэй и Бусона Ёса[117] слитность изображения просто разрывается или «мотивируется» прослойками облаков.

После каждого такого разрыва или пропущенного слоя облаков следующее изображение элемента ландшафта (горный массив) опять-таки дано не в том масштабе, который диктуется эффектом реального удаления.

Но, в отличие от Пиранези, здесь новый элемент оказывается непредусмотренно уменьшенным, но столь же непредусмотренно увеличенным (также примерно в два раза!):

не: *а:*

Объем предмета (горного кряжа) так же «выходит из себя» по отношению к предполагаемым масштабам.

Но это скачок не в сторону увеличения диапазона между нормально перспективными размерами деталей, а наоборот — в сторону уменьшения этого диапазона.

По схеме (см. стр. 184) видно, что происходит в обоих случаях.

Пусть реальное перспективное сокращение предмета AB в точке A_1 будет выражаться через A_1B_1.

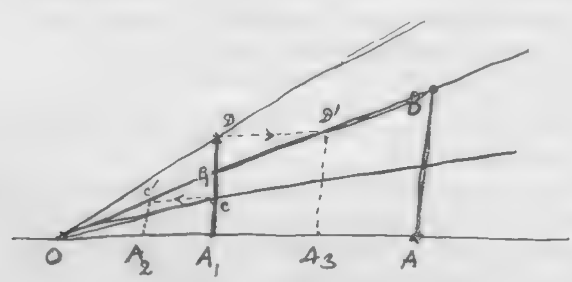
Пиранези в этой точке изобразит [его] в размере A_1C (причем $A_1C < A_1B_1$).

Скачок между AB и A_1C *больше* нормального перспективного интервала $AB - A_1B_1$.

Отсюда «рывок» сильнее, и иллюзорное ощущение глубины больше, и глаз, унося точку A_1 в A_2, рвется вглубь.

Китаец в той же точке A_1 изобразит предмет в размере A_1D (причем $A_1D > A_1B_1$).

Скачок между AB и A_1D *меньше* нормального перспективного интервала $AB - A_1B_1$, и глаз, вынося точку A_1 в A_3, вытягивает ее вперед — в плоскость.



В результате оба случая имеют экстатический эффект, выходящий за пределы простого реального отражения видимости явлений.

Но характеристика их различная (противоположная): одна служит выражением пантеистического квиетизма, характерного для экстатической созерцательности Востока; другая выражает «взрывность», типичную для «активного» экстаза — одного из уклонов «западного» экстаза. (Это отнюдь не означает, что Восток не знает фанатического экстаза дервишей или Шахсей-Вахсея, а Испания — мистических экстазов Святого Иоанна святейшего креста [118]; или того, что творения фра Беато Анжелико [119] не перекликаются с бодисатвами [120] Индии или монгольские демоны – с творениями Эль Греко. Деление это, конечно, совершенно «условное».)

Квиетизм старается свести противоположности воедино путем *растворения их друг в друге.* Отсюда уменьшенный диапазон разницы размеров вторит этому, обращая и приводя разрывные скачки к плавному единому течению.

Другой тип экстаза действует иначе: предельно обостряя каждое из противоречий, он стремится в наивысшей точке этого обострения заставить их *пронзать друг друга,* тем самым подымая их сокрушительный динамизм до высших пределов.

Этому типу в основном и посвящен настоящий раздел этой работы. Квиетизму отводится внимание в другой работе этого сборника — в «Неравнодушной природе».

Мне очень близок этот метод захвата глубины пространства по собственной моей работе над кадром.

Интересно, что наиболее отчетливо этот метод сформулировался именно на «Старом и новом», а наиболее расширительное приложение он находит в декорациях «Ивана Грозного», способствуя эффекту и «гигантности» помещения. О смысле этих масштабов в разрезе темы о Грозном я сам писал в «Известиях» [4 февраля] 194[5] года в связи с выходом первой серии фильма. И, вероятно, не случайно я обозначил их размер не статическим термином, но термином динамического понятия о «разрастающихся размерах», «вздымающихся» сводах и пр. Через терминологию говорит заложенное в них ощущение одержимости и экзальтации своей темой, которой добивался автор.

Метод этот состоит в том, что «собственно декорация» для моих кадров никак и никогда не исчерпывает собой подлинного «места действия».

Чаще всего эта «собственно декорация» есть как бы «пятно фона», которое сквозит через бесконечно перед ней пристраиваемую систему «кулисно» размещенных первых планов, все далее и далее вглубь угоняющих эту «собственно декорацию».

У меня декорации неизбежно сопутствует неограниченная поверхность пола *впереди* нее, допускающая неограниченное вынесение вперед отдельных первопланных деталей; и набор таких именно деталей: переносные столбы, части сводов, печи, простенки или предметы обихода.

Последней точкой на этом пути обычно служит выносимый уже за все мыслимые пределы крупный план актера, над плечом которого укладывается все пространство, которое способна очертить декорация со всеми подстройками, и чей затылок прикрывает ту часть ателье, которая уже не может быть окована наносимыми деталями «места действия».

Этот «экстатический» метод постройки декораций по схеме... телескопа не ограничивается у меня областью видимой и пластической.

Как и другие «схемы» экстатических построений, и эта гнездится у меня и в драматургии.

Если в отношении «Потемкина» и «Ген[еральной] линии» [121] мы уже касались «перебросок в противоположность» внутри хода самих драм, а в «Старом и новом» и сам стержень действия состоял в такой переброске из «старого» в «новое», то в еще одном эпико-драматическом случае мы имеем дело с чистой схемой последовательно — «самострелом» — выбрасывающихся друг из друга фаз развития исторического сюжета.

Именно так построена сюжетная схема фильма о Ферганском канале, который мы задумывали вместе с П. А. Павленко [122] сразу же после «Александра Невского», но, к сожалению, не осуществленного.

Я задумывал его триптихом борьбы человека за воду.

Три фазы:

Тамерлан,

царизм,

колхозный строй.

Как увязать в динамическом единстве подобные три отстоящие столетиями и десятилетиями друг от друга эпохи?

Приемом оказался здесь разведенный в темп повествования «тройной самострел» — двойной выход из себя, сгруппированный в ретроспективной последовательности.

Колено первое.

Шел былинно-эпический разворот походов Тамерлана и осады Ургенча.

И трагический финал его стекался в образ старика сказителя Тохтасына, поющего об этих давно отошедших временах.

Фигура старца замыкала первое колено.

И поющий старик открывал собой

второе колено.

Оно повествовало — в формах уже не стихийных, а мелкобытовых — в тон борьбе за сантиметр арыка обнищавшей Средней Азии при царях, борьбе, сменившей размах походов титанов средневековья, гнавших сотни тысяч бойцов друг на друга, боровшихся друг с другом отводами рек от осажденных городов и наплывом водных стихий, затоплявших армии осаждающих.

В неравной борьбе с баем и царским чиновником покидал родную Среднюю Азию старик певец, начинавший своей песнью скорбную страницу своей истории.

Дочерей уводил к себе «за долги» купец и бай.

С отцом, созерцателем и непротивленцем злу, порывал, уходя в освободительное движение, юноша сын.

А старик влачился в Иранские предгорья, вдаль от людей...

Но и этот эпизод оказывался повествованием: не песней о прошлом, а рассказом около костра.

Рассказом инженера-строителя, одного из участников небывалой стройки Ферганского канала.

Инженером был тот самый юноша — сын Тохтасына, ушедший от отца, а «второе колено» фильма было рассказом о том, как он, пройдя сквозь революцию, пришел к Ферганской стройке.

И рассказ его открывал собой

третье колено эпического повествования.

Третье колено, начинаясь его рассказом, разворачивалось новой монументальной фреской новых походов многотысячных масс, но

уже не в порядке борьбы друг против друга, а в той единственной борьбе, которая остается на долю человека, свободного от эксплуатации, освобожденного от цепей рабства, человека, создающего коммунистическое общество,— борьбой со стихией, победой над природой, подчинением природных сил творческому гению вольного человека.

В шквал этой стройки возвращался из Иранских предгорий живой Тохтасын и встречался с сыном в радостном мгновении пуска воды...

В эпической структуре этого фильма, как бы в порядке цейтлупы, замедленно развернут тот же телескопический строй, который спружиненно, в мгновенности переброски из фазы в фазу, мы видели выше в действии экстатического эффекта на предшествующих примерах.

* * *

В этом месте мне вспоминается забавный случай, который послужит нам переходом к следующему разделу образцов экстаза.

Моя общая концепция патетической композиции, как она изложена здесь, разработана очень давно.

И если она и не была сразу же отработана во всех деталях, то все же по основным своим звеньям она была настолько подробно обследована, что еще с тридцатых годов включалась мною в курс преподавания режиссерской композиции патетического фильма.

Вспоминаю, как после одной из таких лекций — кажется, году в 1933 — об экстатическом скачке внутри патетической композиции ко мне подошел один из моих слушателей, тов. Д., с лукавой усмешкой и таинственно мне сообщил: «С[ергей] М[ихайлович], вы и не догадываетесь, на какие замыслы меня навела ваша лекция?»

На вопрос о подробностях этого невероятного замысла он еще таинственнее покачал головой (по форме голова эта была чем-то средним между головой тапира и дельфина, а профилем походила бы на клюв попугая ара, если бы такой клюв мог безудержно распухать от сокрушительного приступа насморка; прибавьте к этому маленький черный, крайне подвижной глаз... впрочем, что вам до его внешности?!).

Тов. Д. отказался поведать мне свои тайны, но обещал сознаться в своих замыслах через несколько дней.

Через несколько дней он, действительно, вновь подошел ко мне, но уже с видом не таинственным, а смущенным.

Замысел потерпел фиаско.

Оказывается, содержание моей лекции об экстазе навело его на мысль о... ракетном снаряде системы последовательного выталкивания одной ракеты из другой.

С этим замыслом он помчался к кому-то в военном ведомстве.

Однако там его успокоили, сказав, что нечто в этом роде там уже давно рассматривалось и известно.

Что именно и в какой мере — неизвестно.

В дальнейшем нечто в этом роде как будто действительно применялось в финской кампании, судя по случайному и сбивчивому рассказу кого-то из участников боев в Финляндии.

Вообще же ракетные снаряды подобного «цепного» порядка как будто в практике даже второй мировой войны все же не применялись.

Принято считать, что принцип ракетного снаряда вообще достаточно древний, и существует мнение, что еще в 1232 году китайцы применяли такие снаряды против наступающих монголов. С XIV века этот снаряд широко распространен в Европе. Но примерно с 1850 года — когда возрастает совершенство точного прицела — неточные в этом отношении снаряды ракетного типа исчезают из практики и из области теоретического к ним интереса.

Честь нового возрождения и широкого приложения этого принципа во второй Отечественной войне принадлежит Советскому Союзу, с 1941 года обрушившего на немецких интервентов массированный полет ракет наших «катюш».

Немцы строят по этому принципу свое «Фау-2». Англия и позднее США усердно занимаются изысканиями в этой области во время войны. Новое обострение интереса к идее ракетного снаряда обусловливается здесь тем, что это снаряд, свободный от действия так называемой «отдачи» (recoil) — обратного толчка, который неизбежно производит всякий вылетающий обычный артиллерийский снаряд на выбрасывающее его орудие. Это отсутствие «отдачи» делает ракетный принцип особенно ценным в условиях стрельбы снарядами большой разрушительной силы со сравнительно легких и малоустойчивых сооружений (легкие самолеты или мелкие морские единицы).

Но меня, собственно, интересует не столько «простой» ракетный снаряд — и уж если [интересует], то разве что тем, насколько «красиво» здесь за исходный активный принцип взято противоположное, «мешающее» начало артиллерии «общепринятого» типа. За активное начало взят как раз принцип отдачи, который из области противодействия перебрасывается в принцип собственно действия; силовой импульс целиком направляется в эту сторону, и, фигуративно говоря, «пушка» оборачивается к противнику задом и бьет в него средствами беспредельно увеличенной силы «отдачи», направленной в его сторону.

Тем самым переворачивая смысл пресловутого выражения «пушки к бою стали задом» из образа, откуда бить по врагу,

в новую фазу еще более сокрушительного по нему удара! Это почти что напоминает такой же парадокс в области сельскохозяйственной промышленности.

Хорошо известно, каким бичом является саранча.

Но известно также, каким многомиллионным носителем жировых веществ является этот вредитель, дотла пожирающий посевы, злаки и земную растительность.

Этот жир заставляет так беспомощно буксовать паровозы на рельсах, покрытых раздавленными тельцами саранчи.

В бытность мою в Мексике мне рассказывали про случаи, имевшие место в Южной Америке, где оказывалось в известных районах выгоднее перерабатывать жировые вещества из саранчи (которой не дают развиться до стадии способности летать), нежели спасать от нее небрежно засеянные и не засеянные поля.

Сравнение военно-технического случая со случаем из области биологически-животноводческой (куда иначе отнести подобное использование саранчи?!) достаточно закономерно сейчас, когда все более смыкаются ранее неперелазно противостоявшие друг другу сферы принципов, которые лежат в основе физики и биологии, обращения с неорганическими явлениями природы, примыкающими к закономерностям органического царства природы, и т. д.

Об этом ниже.

Но даже сейчас любопытно отметить, что ракетное движение снарядов, имеющее по приложению, по-видимому, очень широкое будущее, имеет своим самым глубочайшим «прообразом» явление чисто биологическое и, кстати сказать, на самых своих ранних стадиях развития.

Разве не кажется этот принцип целиком «списанным» с характеристики первых шагов на путях самостоятельно двигательных *перемещений* так называемых броуновских движений (Brownian movement) в коллоидах.

Вот как описывает Джон Иерберн Дент схему того, как перемещаются молекулы живой протоплазмы:

«...Мы должны представить себе молекулу способной поглощать и сочетаться с известными другими молекулами, которые мы можем рассматривать в качестве ее пищи, а также имеющей способность разрываться (break down) у другого конца своей молекулярной цепи (molecular chain), выталкивая иные молекулы как отбросы.

Такая укрупненная молекула атакуется со всех сторон другими (меньшими) молекулами, но способна поглощать часть из них. Она сама не смещается из своего положения молекулами, которые она поглощает, и испытывает известную «отдачу» (recoil) от молекул, которых она выбрасывает из себя; другими

словами, она движется в направлении к пище и прочь от извергающихся из нее отбросов. То есть молекула приобретает еще один неотъемлемый атрибут жизни. Можно таким путем представить себе все движения молекул протоплазмы. Направление движения определяется поглощением одних молекул и извержением (discharge) из себя других...» (см. стр. 7 «The Human Machine» by John Yerbury Dent, Alfred A. Knopf, 1937).

Однако вернемся к ракетному снаряду того типа, на который вдохновила тов. Д. моя лекция о «формуле экстаза».

Совершенно очевидно, что такая «формула», приложенная к разработке возрастающей стремительности снарядов (или летных машин), должна относиться к нормальным пределам скоростей примерно так же, как взлет экстаза — к состояниям нормальной взволнованности, как пафос — к простому подъему.

И не может быть, чтобы техническая мысль — так умело пользующая «экстазы» перебросок одних видов энергии в другие, провоцирующая «взрывы» определенным образом составленных смесей, перебрасывающихся в газообразные состояния, и т. д.— не использовала бы такой, столь отчетливо экстатической по своей схеме конструкции, повышающей стремительность летной быстроты.

Любопытно, что идея эта не находит себе приложения в довоенное время, что она не применяется и во время войны; первые (во всяком случае, публикуемые) данные о серьезном внедрении подобной идеи в новейшую технику появляются лишь в разгар того периода послевоенного бытия, когда еще не установившийся мир уже начинает дьявольски смахивать на подготовку к новой войне.

Так, только к июню месяцу 1947 года — судя по информации с полугодового съезда членов Американского общества инженеров-механиков в Чикаго — подобные эксперименты и практическая разработка применения этого принципа на практике становятся реальностью [123].

Интересно, что данные в этом направлении группируются от более грубых и поверхностных приложений «экстатической» формулы к областям тончайшим, связанным уже не только с конструкциями новых летательных приспособлений, но с пересмотром понимания самой материальной структуры вещества, дающим практические результаты, заставляющие «в новом качестве» рассматривать целый ряд положений теоретической физики, казавшихся незыблемыми и нерушимыми.

Так, полковник Филипп Б. Клайн (col. Philip B. Klein), принадлежащий к одному из департаментов управления американской авиации (Air Material Command), описывает простейший из возможных здесь видов — ракетный самолет, выбрасываемый с мчащейся полным ходом «летающей» авиаматки. Согласно его

утверждениям, такой экспериментальный ракетный самолет (XS-1), выбрасываемый с «матки» типа B-29, как показали опыты в Калифорнии, близок к тому, чтобы достигнуть скорости звука.

До сих пор еще не испробованный в полном объеме всей доступной ему мощи, этот ракетный самолет XS-1 и следующие за ним модели столкнутся, по-видимому, с единственным затруднением — неспособностью рефлексов пилота функционировать в подобных условиях. Это заставляет полковника Клайна обращать внимание инженеров-конструкторов на то, что им в будущем предстоит изобрести «что-то такое», что целиком высвободит работу управления подобных аппаратов средствами, далеко выходящими за пределы мыслимых для человека функций.

Интереснее и тоньше по конструкции — и, кстати сказать, уже целиком внутренне решаемые согласно «экстатической прописи» — так называемые «пространственные ракеты» (space rockets), о которых докладывал М. Дж. Зукроу (M. J. Zucrow), профессор Пюрдью университета (Purdue University).

В задачу их входит осуществление полетов целиком за пределы атмосферы, окружающей землю, и в области, свободные от условий притяжения земли. Для посыла подобных ракет, как оказывается, отнюдь не необходимо дожидаться эры овладения способностью управлять атомной энергией. Эту задачу возможно [решить] и средствами того же горючего (в состав его входит жидкий кислород), на котором работают ракетные самолеты XS-1, если в основу принципа конструкции положить «ступенчатый» принцип («multistep» principle), согласно которому последовательно «цепным» порядком действует система ракетных моторов *, выталкивающих «головной» из них вперед — в пространство. Затруднением для практического осуществления пока что является высокая температура (5000 и более градусов по Фаренгейту), которой подвергается камера внутреннего сгорания. Если удастся обойти это затруднение, то данная конструкция целиком обеспечивает возможность пассажирам вылетать за пределы пространства, непосредственно связанного с окружением нашей планеты... **.

Третье «углубление» принципа — от самолета, выбрасываемого из самолета, через ракету, выталкиваемую ракетой, выталкиваемой ракетой, выталкиваемой ракетой и т. д. *** — к частице мате-

* «A series of tandem rocket motors». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Привожу эти данные по отчету о съезде в журнале «Newsweek» от 30 июня 1947 г. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

*** Я позволяю себе здесь эту формулировку в манере «зауми» Гертруды Стайн [124] потому, что в следующем разделе это облегчит нам установить «перекличку» между материалами этой главы и последующей. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

рии, выбрасывающейся в непрекращающийся ряд цепной реакции вылетающих новых частиц — выводит нас за пределы Чикагской конференции практиков ракетного самолетостроения — в области практического разложения атома, столь владеющего сейчас воображением народов после разрушительного действия атомных бомб, сброшенных на Японию.

ГОТИКА

Уже несколько раз на протяжении этой работы ее пестрое разнообразие прорезал собой острый профиль Гоголя, тенью проскальзывавший по отдельным ее разделам. [...] [125]

Было бы слишком просто и слишком легко наводнить эти страницы еще морем цитат, взятых из общеизвестных патетических страниц его творений, на которые нет-нет да «вздыбляются» отступления в его поэмах, повестях или рассказах.

«Экстатический» строй их везде отчетлив и нагляден.

И подробнее к нашей теме мы Гоголя привлечем именно здесь.

К области, казалось бы, менее с ним привычно связанной.

Вспомнить о Гоголе рядом с Пиранези...

К вопросу... архитектуры.

Это может показаться странным и неожиданным, лишь [если] позабыть о многомесячных пребываниях Гоголя в том же Риме, который лихорадил воображение Джованни Баттисты.

Позабыв о тех «темницах» духа, через которые Гоголь гонит своего читателя сквозь «Инферно» и «Пургаторио» законченных частей «Мертвых душ» [126], из которых сам он так же отчаянно ищет выхода к свету, как воображенная Кольриджем фигурка Пиранези, мечущаяся по обрывам переходов и лестниц собственных офортов.

И вовсе позабыв об удивительно страстной увлеченности Гоголя архитектурой.

И в том, как Гоголь ощущает архитектуру и как о ней пишет,— пожалуй, самое тесное сближение с тем, как заставляет ее жить и трепетать на своих офортах Пиранези.

Именно так, в порядке выхода из себя и в порядке перехода форм друг в друга, пишет об архитектуре Гоголь, в пафосе своих описаний раскрывая как экстатическую природу своей натуры, так и отражение в самих принципах архитектуры этих основных предпосылочных устремлений нашей природы, нашедших в ней свое выражение.

Мало кто сейчас, вероятно, перечитывает «Арабески». Еще меньшее количество читателей задерживается на статье «Об архитектуре нынешнего времени». Да и сам я вряд ли бы заглянул

в нее, не будь она помещена рядом со статьей «Несколько слов о Пушкине», которая мне была нужна по иному и вовсе особому поводу.

Поэтому придется привести эту статью в довольно подробных выдержках.

Прежде всего характерно, что из всех разновидностей архитектуры больше всего пленяет Гоголя архитектура наиболее экстатическая — готическая.

Недаром Кольридж (и за ним Де Квинси) сбивается в определении фактического стиля архитектурных видений Пиранези на обозначение «готические залы»; неверное в обозначении подлинного стиля этих зал, оно совершенно верно в определении того, что с этими залами (экстатически) делает Пиранези!

«...Какая бы ни была архитектура — гладкая массивная египетская, огромная ли пестрая индусов, роскошная ли мавров, вдохновенная ли и мрачная готическая, грациозная ли греческая — все они хороши, когда приспособлены к назначению строения, все они будут величественны, когда только истинно постигнуты.

Если бы, однако ж, потребовалось отдать решительное преимущество которой-нибудь из этих архитектур, то я всегда отдам его готической...

...Но она исчезла, эта прекрасная архитектура! Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и целость одного исчезли — вместе с тем исчезло и величие. Силы его, раздробившись, сделались малыми: он произвел вдруг во всех родах множество удивительных вещей, но истинно великого, исполинского уже не было...

...Они прошли — те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу, к нему одному рвался и пред ним, почти в виду его, благоговейно подымал молящуюся свою руку. Здание его летело к небу; узкие окна, столпы, своды тянулись нескончаемо в вышину; прозрачный, почти кружевной шпиц, как дым, сквозил над ними, и величественный храм так бывал велик перед обыкновенными жилищами людей, как велики требования души нашей перед требованиями тела...

...Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась перед окончанием средних веков, есть явление такое, какого еще никогда не производит вкус и воображение человека... В ней все соединено вместе: этот стройно и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых укра-

шений; эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себе архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим и им конца нет,— весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека...

...Глядите чаще на знаменитый Кельнский собор — там все ее (готики.— *С. Э.*) совершенство и величие. Лучшего памятника никогда не производили ни древние, ни новые века. Я предпочитаю потому еще готическую архитектуру, что она больше дает разгула художнику. Воображение живее и пламеннее стремится в высоту, нежели в ширину. И потому готическую архитектуру нужно употреблять только в церквах и строениях, высоко возносящихся. Линии и бескарнизные готические пилястры, узко одна от другой должны лететь через все строение. Горе, если они отстоят далеко друг от друга, если строение не перевысило по крайней мере вдвое своей ширины, если не втрое! Оно тогда уничтожилось само в себе. Возносите его таким, каким оно быть должно: чтоб выше, выше, сколько можно выше, поднимались его стены *, чтобы гуще, как стрелы, как тополи, как сосны, окружали их бесчисленные уróльные столбы! Никакого перереза, или перелома, или карниза, давшего бы другое направление или уменьшившего бы размер строения! Чтобы они были равны от основания до самой вершины! Огромнее òкна, разнообразнее их форму, колоссальнее их высоту! Воздушнее, легче шпиц! Чтобы всё, чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило. И помните самое главное: никакого сравнения высоты с шириною. Слово ширина должно исчезнуть. Здесь одна законодательная идея — высота...» **.

Великолепные страницы!

Великолепные по ощущению пафоса готической архитектуры.

И прекрасные образцы ощущения характерных черт патетического строя.

---

* Не отсюда ли взят столь известный своей... патетичностью возглас Плевако, прозвучавший на процессе [игуменьи Митрофании] [127], который, как известно, лег в основу сюжета «Волков и овец» А. Н. Островского. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Н. В. Гоголь, Об архитектуре нынешнего времени.— Собр. соч. в 6 томах, т. 6, М., Гослитиздат, 1959, стр. 40—61. Далее цитируется эта же статья.

Основоположное значение, которое в данном случае имеет пламенность идеи.

Стекание всего многообразия в задачу выражения единства этой идеи.

Единство противоположностей как фактор выражения его («величие и вместе красота», «роскошь и простота», «тяжесть и легкость». В другом месте статьи Гоголь пишет: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности»).

Повторность, уводящая в бесконечность («стрельчатые своды один над другим, ...и им конца нет»).

Перескок из измерения в измерение («чтобы гуще, как стрелы, как тополи, как сосны, окружали их бесчисленные уго́льные столбы»; «кружевной шпиц», вышедший из каменной своей материальности и, «как дым», взвивающийся над зданием).

И в самом изложении черт готики — перескок от описания в прямое авторское обращение к читателю: «Возносите... выше, выше, сколько можно выше...» От обращения к читателю — в прямое повеление самим явлениям: «Никакого перереза... Чтобы они были равны... Огромнее о́кна... Воздушнее, легче шпиц! Чтобы всё... летело и сквозило!»

И здесь, как бы в эскизе, мы прочитываем все ту же шкалу выбрасывающихся друг из друга градаций, согласно которым много лет спустя Гоголь добьется описания патетического полета же «птицы-тройки» в «Мертвых душах».

Но и прочие страницы статьи пестрят таким же динамически понимаемым изложением живого движения архитектурных форм.

Иногда изложение экстатически взрывное, и тогда образ его звучит знакомой фигурой (я подчеркиваю его в тексте):

«...Портик с колоннами... у нас тоже пропал: ему не догадались дать колоссального размера, *раздвинуть во всю ширину здания, возвысить во всю вышину* его... Удивительно ли, что здания, которые требовались огромные, казались пусты, потому что фронтоны с колоннами лепились только над крыльцами их...

...Новые города не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую. Это ряд стен, и больше ничего. Напрасно ищет взгляд, чтобы одна из этих беспрерывных стен в каком-нибудь месте вдруг возросла и выбросилась на воздух смелым переломленным сводом или извергласъ какою-нибудь башней-гигантом...» *

Иногда сама форма описания перескальзывает в другой строй — строй метафорический.

* Подчеркнуто С. М. Эйзенштейном. (Выделено разрядкой).

И тогда эти описания приобретают особенную чувственную прелесть, ибо сами сравнения выбраны по признаку тех внешних прообразов подражания или внутри динамических побудителей (танца), которые во многом определяют собой формы и ритмы, гармонию и характер архитектурных сооружений:

«...В готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века. Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что другое, как темное воспоминание о стволе, ветвях и листьях древесных...»

И здание вышло за каменные свои пределы, и храм превратился в лес. Но мало этого — вот как рисуется образ из «царства азиатской роскоши»:

«...Огромный восточный купол — или совершенно круглый, или выгибающийся, как сладострастная ваза, опрокинутая вниз, или в виде шара, или обремененный, облепленный резьбою и украшениями, как богатая митра,— патриархально властвует над всем зданием; внизу, у самого подножия строения, небольшие куполы целою оградою обходят его пространные стены, как покорные рабы; со всех сторон летят тонкие минареты, представляющие самый очаровательный контраст своею легкою, веселою торнюрою с важным, величественным видом всего здания. Так величественный магометанин, в широком, убранном золотом и каменьями платье, возлежит среди гурий, стройных, обнаженных, ослепительных своею белизною...»

Формы здания ожили сочетанием людей.

Низ его обходят покорные рабы, гуриями обступают его легкие минареты, и покоящийся в центре его купол обратился величественным магометанином в золотом халате...

Но автору мало и этих превращений.

По воле его архитектура должна расплавиться во всевозможное многообразие переливающихся друг в друга форм (речь идет об архитектуре городов):

«...Здесь архитектура должна быть как можно своенравнее: принимать суровую наружность, показывать веселое выражение, дышать древностью, блестеть новостью, обдавать ужасом, сверкать красотою, быть то мрачной, как день, обхваченный грозою с громовыми облаками, то ясною, как утро в солнечном сиянии...

...Архитектура — тоже летопись мира,— пишет Гоголь дальше,— она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе...»

И наиболее, пожалуй, динамическую картину неустанного перехода архитектурных форм друг в друга, которую рисует ему его воображение, мы находим в... сноске к самой статье:

«...Мне прежде приходила очень странная мысль: я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись, чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, прошедши которые, зритель видел бы с двух сторон возвышающиеся величественные здания первобытного дикого вкуса, общего первоначальным народам, потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преображение в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу — греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг потом поднявшуюся до необыкновенной роскоши — аравийскою; потом дикою готическою, потом готико-арабскою, потом чисто готическою, венцом искусства дышащею в Кельнском соборе, потом страшным смешением архитектур, происшедшим от обращения к византийской, потом древнею греческою в новом костюме, и, наконец, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса...»

Восприятие этого становления новых видов архитектуры как единого потока переливающихся друг в друга разновидностей все время сквозит в словах, которыми описано само это странное видение («постепенное изменение... в разные виды», «преображение... в египетскую», «потом в красавицу — греческую», «потом в сладострастную александрийскую...», «вновь нисходящую к диким временам», «вдруг потом поднявшуюся» и т. д.— все это характеризует эту смену как единый поток, как одни формы, «преображающиеся» в другие, «нисходящие» от одних к другим и «возносящиеся» из одних в другие *.

Однако наиболее, пожалуй, поразительное во всей этой статье [то], как Гоголь с подлинным прозрением провидца «извергает» из нагромождения образов архитектуры прошлых веков и архитектуры, ему современной,— наметку образов архитектуры будущих веков.

Мимоходом «угадав»... небоскреб (хотя и средних размеров), когда он роняет замечание о домах, размещенных по городским холмам («...Нужно наблюдать только, чтобы домы показывали свою вышину один из-за другого, так, чтобы стоящему у подошвы казалось, что на него глядит двадцатиэтажная масса»).

Вполне резонно вздохнув:

«...Неужели... невозможно создание (хотя для оригинальности)

* В другом месте книги я привожу (по другому поводу) по этому же типу описания составленную картину движения видоизменяющихся дамских мод. Написано оно (в иронической манере) Жаном Кокто [128]. Как видим, наш Гоголь на добрых сто лет «обскакал» французского остроумца нашего времени. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

совершенно особенной и новой архитектуры, мимо прежних условий?..»

Не менее правильно — даже и для сегодняшнего дня! — огорчившись:

«...Разве мы не можем... раздробленную мелочь искусства превратить в великое? Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка? Сколько других еще образов нами вовсе не тронуто!..» Сколько таких, «которых еще ни один архитектор не вносил в свой кодекс!..»

Гоголь озорно и предвосхи[щенно] бросает в конце статьи вполне конкретный пример:

«...Возьмем, например, те висящие украшения, которые начали появляться недавно. Покамест висящая архитектура только показывается в ложах, балконах и в небольших мостиках.

Но если целые этажи повиснут,

если перекинутся смелые арки,

если целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорах,

если дом обвесится снизу доверху балконами с узорными чугунными перилами,

и от них висящие чугунные украшения, в тысячах разнообразных видов, облекут его своею легкою сетью,

и он будет глядеть сквозь них, как сквозь прозрачный вуаль,

когда эти чугунные сквозные украшения, обвитые около круглой прекрасной башни, полетят вместе с нею на небо,

— какую легкость, какую эстетическую воздушность приобретут тогда дома наши!..»

Когда-то Андрей Белый поражал читателей цитатой из «Невского проспекта», предвосхищающей Пикассо [129].

Но как-то даже Белый проглядел, что Гоголь предвосхитил мысли о доме на столбах Ле Корбюзье [130]; а если его идею «прозрачности» архитектуры решать не средствами его чугунного «прозрачного вуаля», но посредством... стекла, то — и американца Райта, «отца прозрачных домов» [131], и замыслом своей «прекрасной башни» — башню Татлина [132].

Интересно еще, как здесь у Гоголя отдельная мелкая деталь (висячей ложи, балкона, небольшого мостика) разрастается в новое качество небывалого целого.

И как он сам за собой знает эту черту и способность.

И как черту эту и способность он считает неотъемлемой от творца и поэта:

«...Но какое множество есть разбросанных на всем намеков, могущих зародить совершенно необыкновенную живую идею в голове архитектора, если только этот архитектор — творец и поэт».

И все это писалось в... 1831 году!

[...] Мы обнаружили некую «формулу», согласно которой строятся патетические произведения.

Мы нашли чрезвычайно отчетливое условие для того состояния, в котором должны пребывать или оказываться все элементы и признаки подобного произведения, дабы получался необходимый патетический эффект целого (этим условием было экстатическое состояние всех его элементов — состояние, предполагающее непрерывный скачковый переход из количества в качество и ряд других признаков).

Мы занялись проверкой общности и повсеместности этого «условия состояния» и вытекающих отсюда особенностей композиционного строя по самым разнообразным областям и отраслям искусства. Мы избрали образцы наши по возможности пестро и многообразно, не считаясь со временем, местом, национальностью и тематикой разбираемых произведений. [...]

И всюду мы обнаруживали одну и ту же формулу, согласно которой, невзирая на лица, эпохи или области, совершался базисный экстатический взрыв, лежащий в основе патетического эффекта целого.

Естественно возникает вопрос — что же это за внеисторическая, вненациональная, внесоциальная «панацея» с какими-то «имманентными» признаками «вне времени и вне пространства»?

И как может получаться, что при столь разнообразных и никак не сводимых друг к другу *содержани*[*ях*] всех этих многообразнейших примеров принципы «патетизации» их, принципы патетического их изложения, условия патетичности их звучания — вдруг оказываются одними и теми же?

Если бы мне не казалось, что я располагаю ответом на этот вопрос, я вряд ли сам так заострял бы его и, скорее наоборот, постарался бы, подобно ярмарочному престидижитатору во время исполнения фокуса, всячески отвлечь внимание от самой возможности постановки такого вопроса. И мне действительно кажется, что на этот недоуменный вопрос ответить вполне возможно.

Для этого прежде всего отчетливо, оперативно поставим перед собой вопрос о том, что происходит в обстановке создавания патетического произведения, чем задается его автор, в каких психических и психологических условиях создается оно. [...]

Разберемся прежде всего в наиболее рудиментарно понятых намерениях по использованию пафоса, с которыми сознательно или бессознательно, целенаправленно или бесконтрольно,— вдохновенно орудует автор патетического произведения. Вкратце подобное описание прозвучало бы так: это есть некое психическое,

даже не психолог[ическое] состояние, с которым автор хочет связать свою тему в порядке неизгладимого впечатления на аудиторию.

Он либо делает это сознательно, или, помимо воли, в порядке вдохновения приходит к этому (см. выше о том, как я сам «приходил» к этому типу решения).

А если угодно вовсе точное определение, то именно в случаях подлинного пафоса и в самом производстве подобного продукта сознательность воления и вдохновенная непосредственность так же неотделимы и протекают в самом едином процессе творческого свершения, как это служит необходимым условием состояния всех элементов произведения, когда оно доподлинно достигает эффекта пафоса.

Так или иначе, образцы патетических конструкций являют конечные свои результаты в таком именно виде.

[Если] любое произведение из любой области искусств не окажется разработанным согласно обнаруженной «формуле пафоса», не может возникнуть то особенное психическое состояние (повторяю: не психологическое, но запредельное для него — психическое состояние), которое, окрашивая собой тему, по поводу которой создается произведение, заставит ее вибрировать тем, что мы называем пафосом.

На первый взгляд столь, казалось бы, «смелое» утверждение оказывается при ближайшем рассмотрении таким «наглым» лишь по признаку размаха, объема, масштаба и разнообразия самих композиционных громад, которые зиждятся на подобном едином и всеобщем принципе: как-никак, это наиболее сокрушающие образцы в творениях самых разнообразных стран, народов, эпох и времен.

По существу же, этот признак «всеобщности» свойствен всем более или менее основным стабильным методам определенным образом впечатляющих средств художественной выразительности.

Содержание метафор Гомера и Маяковского различно, несовместимо, несоизмеримо и часто даже с трудом сравнимо.

И не может не быть иначе через пропасть веков и диапазон различия социальных систем, породивших обоих великанов.

Но «принцип метафоры» — структура ее, психическое ее воздействие и закономерность ее появления и наличия на определенном градусе тематически необходимого впечатлевания — одинаков.

Вальс «не может состояться», пока система образов, в равной мере (и в равной окрашенности эмоционального состояния) волнующих столь различных по национальности и эпохам композиторов, как Иоганн Штраус и С. С. Прокофьев, не «лягут» в канонический строй, «положенный» вальсу.

(И здесь, конечно, возможны любые исторические сдвиги, но если «венский вальс» не есть «вальс бостон», то тем не менее — оба они остаются «вальсами» и как таковые не смешиваются с мазуркой или «терки-тротом»!)

Ничто, пожалуй, наравне с сюжетом и содержанием, так чутко не видоизменяется в ногу со сменой времен и социальных систем, как сонм ритмических признаков творений разных времен и эпох — от галионов[133] гекзаметра древности к геликоптерам[134] «рубленой строки» XX века, от строя григорианского унисонного пения[135] к ритмическим зигзагам музыкальной палитры Гершвина[136].

Но принцип необходимости наличия ритма, без чего произведение просто не существует, верен себе сквозь века, как верно и то положение, что теза темы и содержания начинает претворяться в плоть и кровь подлинного и художественно впечатляющего произведения лишь с того момента, когда сквозь материал начинают они пульсировать живительным и жизненным *самостоятельным ритмом* *.

К разряду таких явлений примыкает и то, что мы позволили себе назвать «формулой пафоса», осмотрительно выдавая этот термин снабженным кавычками, дабы не скрывать того, что и для нашего уха такое обозначение звучит не совсем еще привычно.

Кавычкам же положено напоминать еще и о том, что термин этот не следует понимать примитивно, пошло, вульгарно, статично и механически, но в том динамическом осмыслении, в каком мы стараемся показывать его в действии и действенно через все страницы этой работы.

«Техника, техника, техника».

Нас интересует техника создания и технически композиционная характеристика произведений пафоса.

И, обращаясь к природе акта самого свершения патетического произведения, невольно вспоминаешь — в другом аспекте — те слова, которые Шопенгауэр[137] говаривал о свободе воли: «Человек, конечно, способен совершать то, к чему его побуждает его воля, но вне его воли определить то, к чему побуждается его воление,— то, чего он хочет».

Вот этой-то «неуправимой» предпосылкой к определенному «творческому волению» у художника и является та одержимость темой, вне которой невозможно создание не только подлинных творений пафоса, но и любого вида других произведений менее экзальтированной температуры.

Остальное — вопрос целенаправленного (сознательного и бессознательного) творческого «воления» и техники.

Такой постановкой вопроса «тема», порождающая необходи-

---

* Перечтите под знаком излагаемых соображений хотя бы «Как делать стихи» Маяковского. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

мую «одержимость», в равной мере ограждена как от крайности «увлекайся темой — остальное приложится»,— так и от крайности недооценки ее исторического и вечно социально изменяющегося основоположного значения для создания непреходящих ценностей.

Фазы деталей самого протекания процесса творчества точно вторят абрису этой общей схемы.

Определенная степень одержимости, очарованности, поглощенности темой порождает то «особое» психическое состояние, при котором вступают описанные закономерности восприятия, видения, высказывания и представления в живых образах тех данных материала темы, которые предстанут в законченном творении.

Это состояние возможно лишь на таком же «определенном градусе» психического состояния («вдохновения»), как только на определенном градусе температуры возможным становится переход жидкости в состояние газообразности, как только на определенном градусе состояния необходимых физических условий возможен бурный и безудержный перескок массы в энергию, согласно формуле Эйнштейна, «раскрепощающей» небывалый запас природных сил во взрыве атомной бомбы [138].

Психическое это состояние мы охарактеризовали выше (значительно выше — еще в первой статье о пафосе) как ощущение приобщенности к закономерностям хода явлений природы (откуда и появляется схема композиции патетических произведений как сколок с диалектических закономерностей, согласно которым происходит непрерывный процесс ежесекундного становления и развития вселенной).

Как таковое оно по самой природе своей в известной степени «внепредметно» — экстатично по отношению к тем психологическим проводникам, которые приводят к этому психическому состоянию. Но одержимость этим состоянием не растекается в некое отвлеченное вневременное, внепространственное, внеобразное и внепредметное состояние: через сознательное воление вся сила его «электризующе» направляется в материал, через данные которого возникло само это состояние, с тем чтобы заставить этот материал оформиться закономерностью точного сколка с того состояния психики, в которое («вдохновенно») попал художник.

Закономерности этого состояния, как мы уже сказали, нам известны.

Они едины и неизменны.

Это те базисные закономерности, по которым протекает становление всего сущего.

Их касается «одержимый».

В унисон им настраивается строй его психического состояния.

И через него этот строй становится основой строя произведения и «оформления его материала».

И в живом переживании воспринимающие этот строй, сквозь систему образов произведения, приобщаются к процессу закономерностей хода всего существующего порядка вещей и, в головокружительном экстазе переживая его, приобщаются к одержимости пафосом.

Теперь понятно, почему независимо от материала и образного наполнения содержанием все образцы искусства подлинного пафоса разных времен и народов — по беспредметному своему признаку — по признаку самой своей структуры — неизбежно и неминуемо перекликаются и должны перекликаться.

Ибо структура эта — сколок со структуры тех закономерностей общего движения и развития, по которым, сменяя геологические эры и исторические эпохи и следующие друг за другом социальные системы, движутся и космос, и история, и развитие человеческого общества.

Если позволить себе «огрубить» и несколько механизировать и опошлить картину изложенного здесь процесса, то получаются как бы три фазы его.

1. Вдохновение предметом (идеей) темы.

2. Экстатическое состояние, вызванное интенсивностью вдохновенного переживания темы, в виде выхода за пределы предметности и образности в ощущение чистого сопричастия с принципами и реальным процессом хода и движения «порядка вещей».

3. Приобщение к этому «порядку вещей» своей темы и произведения путем воссоздания этого процесса движения через средства материала своей этой темы.

Хотелось бы и к этому месту привести данные и показания со стороны о том, что подлинно и действительно процесс протекает в этом виде.

На этот раз ограничимся одним лишь «показанием» — внушительная колоритность и изощренная опытность в методике «психотехники» самого «свидетеля» достаточно убедительна. К тому же будет взят он из смежной по экстазу области по отношению к экстазу и пафосу в области искусства.

Из области экстаза религиозного *.

Целенаправленность и задачи религиозного экстаза, конечно, иные, чем цели, которые ставит себе патетическое искусство.

Но в методике «Восхищения» они пользуют весьма близкую «психотехнику».

Строго говоря, «размежевание» происходит на третьем колене. На этапе материального «воплощения» в систему конкретных и

* Вдаваться в подробности и детали всей картины психологического экстаза здесь совершенно невозможно — это тема самостоятельной книги. Также немыслимо вдаваться здесь в цели, задачи и природу религиозного экстаза вообще. Поэтому из обеих областей этих мы коснемся той только черты, которая интересует нас здесь непосредственно. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

предметных образов того экстатического переживания, которое давала «вторая фаза».

В процессе создавания художественного произведения все направлено к тому, чтобы эти ухваченные закономерности движения космоса заставить звучать и действовать сквозь наиболее полно, рельефно и многообразно представленное богатство реальных предметных и конкретных образов создаваемого творения, рассчитанного на широчайшее поле социального распределения, общения и воздействия.

В религиозном экстазе процесс тоже направлен к тому, чтобы внеобразность и внепредметность высшей точки психического состояния второй фазы — в третьей фазе «обернулась» бы в конкретный и предметный образ.

Но только один.

Интроспективно [139] замыкаемый в себе. Вовнутрь. Асоциально и агностически. Вне вывода его не только на потребу ближнего, но даже вне сфер смутного переживания на стадию конкретного созерцания хотя [бы] в ясных формах сознательного мыслительного процесса.

По природе своей «образ» этот совершенно абстрактный. А потому особенно старательно «опредмечиваемый» в конкретную предметность.

Безóбразное «начало» — ход закономерностей, к которым приобщился экстатик,— торопливо одевается в образ конкретно предметного «персонифицированного» бога.

Пережитое только что соучастие (переживание) поступи вселенной, к которому экстатик только что приобщился, настойчиво и предусмотрительно увязывается в нем — по всем тонкостям механики образования условного рефлекса — с образом как бы реально существующего бога, со всеми предметными атрибутами в зависимости от того, к которому из олимпов он принадлежит, через экстаз которого из оттенков религии к нему подойдено и интересам которой из религий призвана служить эта созданная по образу и подобию человека персонификация основоположных начал и закономерностей движения вселенской стихии!

Можно ли найти изложенным здесь положениям какие-либо объективные свидетельские подтверждения?

Представьте, что да!

И что самое удивительное — как раз по религиозно окрашенному крылу экстатического образотворчества.

Казалось бы, именно тут должна была бы быть старательно и навсегда сокрыта всякая малейшая подробность, способная пролить свет на подлинные психологические черты механики того психического процесса, который здесь не только, как для искусства, метафорически обозначается «священной жертвой Аполлону», но для религии действительно выставляется как некий таин-

ственный, священный, герметический, теургический[140] и мистический, уж во всяком случае, «божественный акт».

Какому же деловому «анализу» подлинных психических состояний в такие моменты здесь может быть место?

В лучшем случае можно ожидать и доподлинно бесчисленных и бесконечных поэтических излияний на тему своих переживаний в эти моменты со стороны святой Терезы, святой Анджелы, святой Катерины и т. д. и т. д.

А между тем из самых недр таинственной Манресы[141] — этой колыбели тончайших методов экстатической психотехники — и из рук самого создателя совершеннейшей этой методики экстаза, из рук самого святого Игнатия Лойолы[142] мы имеем интереснейшее психологическое наблюдение над самой тончайшей и деликатнейшей фазой экстатического состояния — как раз [над] той фазой, которая нас здесь больше всего интересует.

Впрочем, строго говоря, у кого же и было бы искать подобных данных, как не у человека, посвятившего свою поразительную энергию не только на создание одной из самых мощных организаций мира (для своего времени и времен, к нему примыкающих), но с подобной же настойчивостью внедря[вшегося] и в тонкости мельчайших извилин человеческой психики, чтобы и ее, наравне с земным шаром и вселенной, покорить своему беспощадному управлению в страхе и покорности Риму!

Однако научная добросовестность, исследовательская объективность, психологическая проницательность тем не менее поражают той смелостью записи «материалистического» результата его беспощадной наблюдательности.

И все это в эпоху беспредельного спиритуалистического фанатизма, расцвета мистики и непреодолимого veto, наложенного на малейшие попытки гностического всматривания[143] в вопросы веры, религии или раз и навсегда установленных канонов!

Правда, материал этот взят из тетрадочки личных записей, ни для чьих глаз не предназначенных.

Тетрадочка эта — единственная.

И каким-то чудом сохранилась до наших дней, в отличие от целого ряда ее сестер, беспощадно сжигавшихся святым Игнатием.

И не без основания.

В тетрадочки эти заносились данные наблюдения над экстатическими состояниями и «трансами», в которые погружался сам Лойола, не упуская при этом проницательнейшего анализа собственных психических состояний в целях наиболее отточенной обработки принципов безоговорочного и сокрушительного «ввергания в экстаз» своих последователей, послушников и паствы.

В какую минуту нерадивой неосмотрительности достопочтенный отец Пулен (Révérend Père Poulain) дал проскочить цитате

из этой тетрадочки в свой увесистый том исчерпывающего исследования и методологического руководства к «духовным экзерцициям» св[ятого] Игнатия («Des Grâces d'oraison»)?

В какой момент трагического потемнения разума капитул ордена иезуитов вынес решение напечатать (хотя бы и мелким шрифтом) это неслыханное и невероятное утверждение первого генерала общества Иисуса Христа («de la compagnie de Jesus»)?

Так или иначе, до моего сведения эти строчки донесла именно эта книга.

Описывая для самого себя — в расчете, что никто и никогда не увидит этой записи — St. Ignace * так определяет свои переживания в самый кульминационный момент экстаза:

«St. Ignace eut de ces visions à Manrèse. Il a décrit de semblables dans un petit journal spirituel qu'il avait oublié de brûler et qui comprend quatre mois de sa vie. Parfois une image symbolique telle que celle d'un soleil, accompagnait cette vision; mais ce n'etait evidemment qu'un accessoire. Tantôt il apercevait «non point d'une manière obscure, mais dans une vive et très lumineuse clarté l'Être divin ou l'Essence divine» «sans la distinction des personnes», tantôt

dans cette vision il voyait le Père seul, «sans les deux autres personnes»...» **.

И тут-то св[ятой] Игнатий и делает свое замечательное наблюдение: «...Il voyait l'Être du Père, mais de maniére que „je voyais d'abord l'Être et ensuite le Père, et ma dévotion se terminait à l'Essence avant d'arriver au Père“...» *** (то есть «приобщение к принципу», а уж *затем образ* отца).

Мне кажется, что здесь открыто, прямолинейно и без обиняков высказано все, что нам нужно.

Сокрушительность подобного утверждения для всей системы религиозных представлений, безоговорочный атеизм в основе системы религиозной «обработки» верующих и т. п. меня сейчас здесь не трогают.

Трогает другое.

Трогает свидетельство опытнейшего мастера «психотехники» прошлого о реальном образе представлений и состояний, через

---

* — св[ятой] Игнатий *(франц.)*.

** — «Св. Игнатий имел такие видения в Манресе. Он описал подобные им в маленьком духовном дневнике, который позабыл сжечь и записи которого охватывают четыре месяца его жизни. Иногда видение сопровождал символический образ, например образ солнца, но по существу это было лишь аксессуаром. Порой он видел «не смутно, но в ярком, блистающем свете божество или божественную сущность» «без разделения на лица», иногда в этих видениях ему представал только бог-отец, «без двух других лиц» *(франц.)*.

*** «...он видел Существо Отца, но так, что «сначала я видел Существо, а затем Отца, и моя молитва, прежде чем идти к Отцу, обращалась к сущности...» *(франц.)*.

которые проходит и в которых находится сознание на стадии экстаза.

И если таково положение в религии и свидетельство идет из рук самого опытного «техника» этого дела в ее интересах, то совершенно очевидно, что мы вполне правы, в аналогичном разрезе усмотрев процесс таким, каким он проходит в творчестве патетических произведений и обеспечивает пафос подобных творений.

С точки зрения эволюционной такой путь вполне органичен. Полагая состояние экстаза как «восхождение к истокам», то есть последовательный переход от фазы развития к фазе, отсчитываемой в порядке, обратном эволюционному развитию, — именно такая картина в экстатическом феномене и должна иметь место.

Формирование самих божественных представлений и появление персонифицированных божеств исторически эволюционно проходят именно такой путь.

Он совершенно идентичен для большинства дохристианских верований древности.

На низшей (наиболее ранней ступени) — это не более как ощущение некоей силы, некоего принципа — внеобразное и внепредметное.

На высшей стадии — персонифицированное божество, отражающее устанавливающиеся к этому моменту особенности ранней социальной формации общества.

...В процессе экстаза, как сказано, экстатик «восходит» к самым ранним фазам — поэтому он неминуемо и должен попадать в переживание «Essence» * и «Être» ** — становления и принципа становления, а образ «персонифицированного бога» появляется и у него «потом», когда он возвращается, «обогащенный» беспредметным и безóбразным переживанием экстаза, к стадии нормального состояния.

В искусстве он вносит комплекс этого переживания не в образ бога, который этим чувством «одухотворяется», «наполняется», а в систему тех образов, которые конструируют[ся] и составляются из материала и темы его произведения. [И это] те самые тема и материал, которые служили ему отправными элементами для его вдохновения, как созерцание религиозных «сюжетов» служило тому же у экстатика.

Тут, by the way ***, отчетливая картина последовательности стадий от вдохновенности религиозной к вдохновенному искусству.

В равной степени здесь отмечается как этапная связь между ними, так и качественная пропасть между этими двумя разновидностями человеческой «деятельности».

---

* — сущности *(франц.)*.
** — существа, бытия *(франц.)*.
*** — между прочим *(англ.)*.

(Примерно такая же, как между понятием «культа» и «культуры», у которых исторические последовательности и связаны друг с другом и противопоставлены друг другу в таком же примерно виде, в такой же примерно степени.)

* * *

В этом месте требуется категорическое уточнение описательной терминологии, дабы не возникало здесь никаких ошибочных представлений.

Это прежде всего касается термина «приобщение».

Как по кругу привычных сопутствующих ему ассоциаций, так и по описаниям экстатиков — это выражение всегда вызывает в представлениях процесс установления связи или контакта с чем-то вне нас существующим: «приобщение к чьим-то переживаниям», «приобщение к чьей-то деятельности», «приобщение к какому-то содружеству», «сопричастие к какому-то ритуальному действию», «приобщение к какому-то процессу».

Для религиозных экстатиков смысл этого утверждения этим и исчерпывается.

Бог существует.

Существует вне нас.

Через экстатическую манипуляцию мы приобщаемся к нему, находящемуся вне нас (он вселяется в нас, мы в него и т. д. и т. д.).

Совершенно иное толкование имеет этот термин в том применении, которое ему даем мы.

Во-первых, мы имеем дело не с богом, а [с] принципами тех закономерностей, согласно которым существует и функционирует Вселенная, Природа и пр.— то есть функционируют проявления материи.

Таким образом, мы «приобщаемся» к ощущению закономерностей бытия, материи как непрерывного становления.

Но какова природа этого «приобщения»?

Есть ли это установление связи с некоей материей, вне нас существующей,— нечто вроде божества, индивидуализированно вне нас где-то пребывающего?

Нет. Нет. И, конечно, нет.

Мы сами — часть той же материи.

Одна из частичных манифестаций этой материи.

И как таковое частное ее проявление и в нас самих функционируют те же самые закономерности, как и в любых иных проявлениях материи.

Таким образом, теоретически говоря, обнаружить и ощутить закономерности движения материи мы могли бы, «познавая самих себя».

Возможно ли это и в какой степени?

Точнее: возможно ли это как объективно формулируемое представление об этих закономерностях?

Оказывается, что нет.

Объективное «представление» может осуществиться лишь тогда, когда явление можно объективно себе «представить», то есть поставить его перед собой, то есть отделив его от себя, то есть поставив явление, отделенное от себя, и самого себя как наблюдателя — друг против друга.

Ведь даже в самом обыкновенном явлении вполне «объективное», напр[имер], отношение к нему возможно только при условии удаления всякого «субъективно окрашенного» к нему отношения, то есть всякой личной с ним связи, кроме как исследовательской непредвзятой заинтересованности как к предмету или явлению постороннему.

Вот в эти-то условия, необходимые для объективного распознавания закономерностей движения материи, мы по отношению к той материи, которую составляем мы (которая составляет нас самих!), никак себя поставить и не можем.

Направленность нашего интереса на познание этого движения через тот участок материи, которым являемся мы сами, которым является каждый из нас, неминуемо обречена на неотделимость от целиком владеющей нами здесь субъективности.

Поэтому объективного познания такая направленность на себя (в себя) дать не может.

Что же, однако, подобная устремленность в себя дает тому, кто направляет сюда свое созерцание?

Она дает не объективное познание (как мы уже указали), но... субъективное переживание этих закономерностей.

Такой созерцатель может переживать закономерности движения материи, субъективно ощущать их, но будет неспособен не только объективно познавать их, но даже будет неспособен членораздельно и наглядно обрисовать и описать их.

Это будет очень любопытное состояние.

Оно нам знакомо по менее невероятным случаям и состояниям.

«Обыкновенный смертный», например, «не находит слов», чтобы описать охватившее его чувство, например, в порыве любви или в восторге перед закатным небом. Свое субъективно лирическое состояние он не умеет переложить в объективно зарегистрированные ритмы, образы, черты того «состояния», которое он переживает.

Будучи во власти субъективного переживания, он не может «стать выше себя» и объективно осмотреть, что с ним происходит, и нужным образом через воспроизведение средствами слов и речи дать о нем конкретное, предметное, объективное представление.

Но вот приходит поэт, который умеет не менее (а пожалуй, более!) остро «пережить» субъективно эмоциональное состояние

и, *кроме того*, может передать его еще и в объективированном виде через описание, строй, образы и *воссозданную закономерность* процесса подобного переживания (Пушкин, Толстой или Достоевский с точки зрения объективного анализа «чувств» своих героев).

Какое лежит здесь в основе условие?

Какая необходимая предпосылка здесь работает? Что дает возможность писателю «объективно» (и при этом как угодно чувственно и субъективно окрашенно) излагать через индивидуальные «частные» переживания своих героев самую сущность тех чувств, закономерную истинность их природы?

Почему ему «хватает слов» там, где у неспособного стать выше субъективной порабощенности своими чувствами «отнимается речь» и он способен «гореть переживанием», но неспособен оставить непреходящий след его в конкретных образах или точных понятиях и представлениях об этих чувствах? Прежде всего оттого, что подобный истинно великий художник никогда не ограничивается одной *интроспекцией*.

Параллельно с «познаванием *себя*» и в порядке необходимого условия для этого распознавания — он познает *других:* он познает объективно вокруг него существующие и аналогичные проявления тех же чувств у других.

(Включает это в то познание действительности и реальности, без которых не может быть творца и художника.)

В этом процессе он стоит на другой крайней точке: здесь — при столкновении с чувствами другого — он целиком отделен от них, он целиком противостоит им — он в условиях полной отделенности, полной объективности.

Но такое положение, конечно, может иметь место только в обстановке математической абстракции. И если следовать такому представлению о существующем порядке вещей, невольно и неминуемо [художник] должен прийти к принципу непознаваемости природы вещей, непознаваемости вещей «в себе» (Кант, Беркли и т. д.).

На деле, конечно, не так.

И тут-то общность закономерностей, в основе одинаковых и одинаково управляющих как «мною», так и «ими», дает возможность через «себя» познавать «их», но... только через «них» понять и «себя».

И это не только в отношении себя и близко себе подобных, но в значительно более широких масштабах.

[...] Если таково положение с освоением природы собственных эмоций и возможностями объективного их представления, то в еще большей степени это имеет место тогда, когда внимание направлено на объективное распознавание природы, законов движения материи.

В интроспекции, к тому же [не] аналитической, а чувственно лирической — каким и бывает самопогружение в самосозерцание мистиков,— действительно приобщаешься к этому ходу закономерностей движения материи. Но, как сказано, не объективно познаваемо, но лишь в порядке переживания.

В чувствах появляется то «всеведение», «познание принципа всего», «законов движения миров» и пр. и пр. (чем полны и переполнены свидетельства мистиков), тех законов, которые — поскольку они всеобщие и базисные — пронизывают все.

Но вынести познания их «на поверхность» невозможно.

Они не выделимы из субъективного состояния, а потому объективно не формулируемы, объективно не оформимы.

Привести себя в эти состояния экзальтации или экстаза можно разными путями.

Это может быть непосредственный, непредвиденный и непредусмотренный шок. Или специальные средства, которыми можно себя «приводить» в это состояние.

Наиболее эффективны здесь три рода средств. Грубые формы экстаза — типа экстаза дервишей,— построенные на чисто физических, в основном ритмически-двигательных началах особой гимнастики.

«Духовные экзерциции» — наиболее совершенно разработанные в системе особой психической гимнастики св[ятым] Игнатием (почти целиком повторяющие в области психической те же принципы, которые дервиши кладут в основу своих физических манипуляций).

Наконец, того же самого можно достичь и посредством наркозов, разные оттенки которых могут вызывать любые оттенки психических состояний, которые могут вызываться средствами упомянутых физических и псих[ик]о-психологических упражнений.

Но, спросят меня, если очевидна невозможность распознать в себе и на себе эти закономерности, то возможно ли само это ощущение их в себе и на себе?

Не фантазия ли это?

В ответ на это взглянем опять на случаи более простые, близкие и доступные.

Возьмем такие простейшие случаи из области самоощущения, как ощущение собственных мышц или регистрация в ощущениях пульсирующего движения крови.

Принято говорить, что «зубов не ощущаешь, пока они не заболят».

Ног под собой не чувствуешь, пока не устанешь, когда начинаешь регистрировать их «тяжесть» и еле «волочишь» их.

Наконец, процесс кровообращения начинаешь чувствовать и регистрировать только тогда, когда он сильно повышен (от внеш-

них или внутренних, физических или психических причин), когда градус состояния такой, что начинают «стучать виски», «колотиться сердце».

Дыхательный аппарат начинаешь «замечать» только тогда, когда «прерывается дыхание» или «нечем дышать».

И наконец, существует необъятное количество т[ак] н[азываемых] субсенсорных явлений, то есть таких, которые действуют на нас не только без того, чтобы учитываться в поле сознания, но даже без того, чтобы они регистрировались в наших ощущениях.

Изменением привычного habitus'а *, вводом добавочного раздражения и т. п. можно понижать или повышать этот порог наступающей сенсорной ощутимости: то есть переводить в состояние ощущения такие воздействия, которые в нормальных условиях не регистрируются в наших центрах чувствительности.

После всего сказанного очевидно, что в области ощущений возможно проникновение и тех законов движения, в которых проявляет себя наша «материальная сущность», то есть нас, как «комков» мыслящей материи, чем принято полагать человека.

Для этого требуется некоторое выведение из общепринятого психического состояния — некоторая степень освобожденности от надстроечных слоев образных представлений и понятий, то есть то самое первичное, очищенно чувственное состояние, в которое и повергает «пациента» вся продуманная система «экзерциций», ведущих к состоянию экстаза.

Пантеистическое «саморастворение себя во вселенском чувстве», в природе, «ощущение себя единым с небесами, травками и жучками» (см. об этом, напр[имер], слова Жорж Санд [144], о чем мы будем писать в другом месте этого сборника, в разделе «Неравнодушная природа»), относится целиком же сюда.

Оно есть «картинное» описание того же ощущения, что все «управляется» единым строем закономерностей, которым подчинена и моя (своя) собственная малость ощущения «причастности» к этому строю.

Приобщение [понимается] как ощущение всеобщего унисона, как приведение в «явь ощущения» этих же сквозных и всеобщих закономерностей и в себе, внутри себя. [...]

К ВОПРОСУ НАДЫСТОРИЧНОСТИ

Приведенное из тетрадок Лойолы место в высшей степени знаменательно.

Целой системой хитроумно придуманных технических приемов в «пациенте» вызвано определенное состояние экзальтации, нерв-

* — здесь: душевного состояния, настроения *(лат.)*.

ного возбуждения, экстатического состояния — как хотите назовите.

Состояние это само по себе, по самой психологической природе своей безóбразно.

Точнее сказать, что состояние это — пред-образно.

Если есть стадиальное состояние мышления, когда нет еще понятия и единственным средством выражения является образ, то есть и такое еще более раннее состояние, когда состояние ограничивается только ощущением, еще не находящим никаких средств для выражения себя, кроме простых признаков самого состояния.

Именно тáковым является экстаз на конечных своих точках: выход из понятия — выход из представления — выход из образа — выход из сфер каких бы то ни было рудиментов сознания в сферу «чистого» аффекта, чувства, ощущения, «состояния».

В комическом аспекте это — пресловутый медведь, которого Мюнхгаузен ударами плети заставляет выскочить из... собственной шкуры и голеньким удирать в лес, покидая свою «шубу».

Этот заголенный медведь — это внепредметное, внеóбразное, «внесодержательное» психическое «состояние»,— конечно, наиболее страстно и настойчиво ищет конкретности, в которую [оно должно] «материально» воплотиться, ищет материала, через который [должно] стать осязаемо реальным.

И тут-то новым маневром система «св[ятого] Игнатия», предвосхищая методику намеренного образования «новых» связей на основе условного рефлекса,— это «удивительное психическое состояние» сцепляет с образами и представлениями, связанными с культом, с религией.

Для попавшего (приведенного) в это состояние — необычайность его связывает[ся] с образом господа бога.

Ему толкуют, что это и есть «слияние с сущностью бога», само состояние связывают с образом или упоминанием божиим и т. д.

В результате это сильнейшее психическое состояние получает божественную post-окраску.

И всегда, когда впредь возникает упоминание о божественном, у верующего по очень несложной схеме механизма образования условных рефлексов непременно в чувствах возникает ощущение этого «внеестественного» психического состояния — внеобычного состояния естества,— которое он под влиянием тех же духовных наставников готов полагать за состояние... «сверхъестественное».

Здесь на совсем особом участке имеет место та же самая техника внедрения религий, которая независимо от «системы» культа (то есть разнообразия религиозных верований) всегда держится на том, что религия привязывается ко всем основным кардинально впечатляющим [л]ибо кардинально существенны[м] момент[ам] житейской карьеры.

Религия всегда пристегивает себя и к рождению («экзерциции» шаманов вокруг этой «тайны из тайн» и крещение с таким же — до сих пор! — «дуни и плюни на сатану» в тексте обряда крещения!), и половому созреванию («ритуалы посвящения» у дикарей и ничем не отличающаяся от них «конфирмация»), бракосочетани[ю], елеепомазани[ю] при болезнях, последне[му] причасти[ю] и поминальны[м] обряд[ам] (все равно, языческая ли [это] «тризна» древних славян или «панихида» православия).

Культ сохраняет гипнотическую силу над свободой сознания, будучи рефлекторно связанным со всеми кардинальными моментами физиологического человеческого бытия.

(Того факта, что и сам культ «вырастает» из представлений, на низших ступенях развития связанных с самими этими «событиями», я здесь не касаюсь. Меня сейчас интересует «вторая фаза», когда уже культ не выпускает из своих лап рефлекторного аппарата, продолжая приковывать к сознанию религиозные представления средствами «рефлекторной дуги»!)

Насколько широкообъятна и повсеместна [эта] техника, видно из практики войны.

Сын невредим[ым] вернулся с фронта. Или муж. Или отец. Радость.

И в дом как бы случайно заходит служитель культа. Еще более случайно роняет фразу:

«А мы молились за здравие сына вашего (мужа, отца)».

Повышенная обостренная эмоциональность готова окрасить собой любое явление, попадающее в его орбиту (желание «поделиться» радостью), и необычайно восприимчив[а] к приятию такого весьма безотносительного сообщения как чуть ли не каузального!

И лазейка к установлению первой рефлекторной или ассоциативной связи религии и благополучия уже проложена; [это] особенно убедительно для сознания не слишком стойкого или предрасположенного и в состоянии радости, то есть повышенного аффекта, менее контролируемо[го] рассудком и анализом, а потому весьма податливого к такого рода влияниям в данный момент.

Та же техника работает и «на грусти».

Убит отец. Сын. Брат. Муж.

Снова — острейший аффект.

И иногда достаточно скорбного вздоха участия: «О, почему вы не молились богу о сохранности вашего отца (сына, брата, мужа)», для того чтобы связать с именем господа бога представление о возможности избегнуть горя!

Об этой «технике» можно прочесть и в литературе, и не только художественной, но даже и в марксистской.

И в последней — как раз по поводу умиленного описания сцены подобной техники, изложенной в аспекте духовного благодеяния

пастыря-наставника, с которого Маркс гневно и изобличительно срывает маску лживости и ханжества, обнажая «механику».

Описание принадлежит Эжену Сю и взято из умиленных страниц «Парижских тайн», посвященных тому, как мадам Жорж [и] священник Лапорт заботятся о духовном спасении Флер-де-Мари.

А разоблачение Маркса [и] Энгельса [взято] из страниц убийственной для этого романа критики в «Святом семействе» (III):

«...Последуем за Флер-де-Мари в ее вечерней прогулке с Лапортом, которого она провожает домой.

«Взгляни, дитя мое,— начинает он свою елейную речь,— на беспредельный горизонт, границы которого незаметны для глаз» (это было вечером). «Кажется мне, что тишина и беспредельность почти внушают нам идею вечности... Я говорю тебе это, Мария, потому, что ты восприимчива к красотам мироздания... Меня часто трогал тот религиозный восторг, вызываемый ими в тебе,— в тебе, которая так долго лишена была религиозного чувства».

Попу удалось уже превратить непосредственно-наивное, радостное восхищение Марии красотами природы в *религиозное* восхищение. *Природа* уже принижена до ханжества *христианизированной* природы. Она низведена на степень *творения*. Прозрачный воздушный океан развенчан и обращен в символ неподвижной *вечности*. Мария уже постигла, что все человеческие проявления ее существа были «земного» свойства, что они лишены религии, истинной святости, что они антирелигиозны, безбожны...»

То есть мы снова видим, что [э]то особое психическое состояние «восхищения» — под впечатлением необъятности небосвода в вечерние часы, состояние, не имеющее определенного «адреса», определенной «направленности», определенного содержания,— ловко подхватывается патером Лапортом и «обращается» в формы «религиозного» восхищения тем, что умело вводится в связь с ходкими образами религиозных представлений.

А если мы вспомним, что для целого ряда лиц особенно чуткой эмоциональной податливости лицезрения величия пейзажа иногда достаточно для того, чтобы впасть в экзальтацию или состояние экстаза, то приведенный выше случай целиком смыкается как с природой самого наблюдения Игнатия Лойолы, так и с «техникой» использования данного обстоятельства в интересах религии. (Вспомним «экстаз» Пьера Безухова из «Войны и мира».)

А соображения Маркса [и] Энгельса ставят в этом деле последние точки над «и»!

Однако меня сейчас здесь интересует другое обстоятельство. А именно то, что, стало быть, само состояние восхищения — под влиянием ли созерцания вечерней природы, в результате ли психических «упражнений» системы св. Игнатия — может сцепляться и с образами, совсем и вовсе не религиозными.

Совершенно очевидно, что если на этот же вечерний небосклон будет смотреть не Флер-де-Мари, восхищение которой лукавый патер Лапорт свяжет с системой религиозных образов, а упиваться пейзажем будет поэт, тоскующий о прекрасной даме, или социальный реформатор — то восхищение первого сольется у него с образом дамы его сердца, а для второго восхищенность необъятностью размаха небосклона «прилепится» к широте тех благодеяний, которыми он собирается осыпать человечество.

Таким образом, окажется, что один и тот же вечерний небосклон, вызвав определенное, особое психическое состояние (восхищение — экзальтацию), в трех разных случаях придаст экзальтированную восхищенность окраски трем вовсе разным объектам: господу богу, прекрасной даме и утопическому плану социальной реформы.

Само состояние — смутно-нейтрально, беспредметно и лишь в сочетании с объектом заинтересованности, с одной стороны, приобретает конкретную предметность содержания переживания и, с другой стороны, «возносит» само переживание каждой из этих тем на «недосягаемую высоту» повышенного экзальтированного аффекта.

Стало быть, перед нами здесь пример действительно такого «особого» состояния, характерным признаком которого является, с одной стороны, его выход за пределы представления-образа предмета и, с другой стороны,— способность придавать свою динамическую интенсивность любому образу, вступающему с ним в связь

Ощущение «сперва бытие».

И «потом — бог».

А поэтому нет ничего удивительного в том, что сами эти состояния «экстаза», «экзальтации», «исступления», «выхода из себя» сходны как по признакам своим, так и по методике их психологического «вызывания к жизни».

Вызываются же они к жизни через определенную «перегонку» психики восприятия через отчетливо скомпонованные фазы произведения, списанные со структуры самого феномена. (Мы определили эту структуру и фазы как систему качественных скачков, отмечающих непрерывный переход из количества в качество.)

Поэтому нас отнюдь не должно удивлять и то обстоятельство, что в чрезвычайно разные времена у весьма различных авторов или анонимов эта базисная структура оказывается по линии подавляющего признака — одинаковой.

Обвинению в «надысторичности» или «аисторичности» этого обстоятельства здесь не может быть и места.

Во-первых, по самому материалу анализа, достаточно наглядно демонстрирующему это обстоятельство.

Но, во-вторых, и по линии истолкования самой причины этого обстоятельства, которому мы посвятили так много места.

И наконец, потому, что вне конкретной связи с определенной системой образов этому «особому» чувству никак реально не «материализоваться», не воплотиться.

Ну а это — уже целиком объект исторической смены и изменяемости, и прежде всего — социальной обусловленности.

Одинаково горят одинаковым чувством голода и Александр Борджиа[145] и Шекспир, граф Бенкендорф[146] или Гафиз[147].

Но один утоляет его восточными плодами, другой — ренессансными яствами, третий — сытной пищей времен королевы Елизаветы, четвертый — изысками французской кухни.

Одинаковым в конечном счете вожделением пылают Данте. Пушкин, Симонов[148] или Маяковский. [...]

И так же не похоже «Люблю» на «Жди меня» и стансы Данте на «Я помню чудное мгновенье».

И вместе с тем у всех есть одно и то же общее — одно и то же состояние влюбленности, сквозящее через разные его оттенки, разную степень осуществляемости, разный строй социально определяемых представлений, отражаемых не только в характере чувств, но и в строе произведений. И это общее и всем присущее заставляет Симонова понимать Данте, а Маяковского — Пушкина, совершенно так же как Данте понимал бы Маяковского, а Пушкин — вероятно — Симонова, если бы они жили в обратной последовательности.

Такая же динамическая общность «формулы экстаза» проходит и сквозь строй глубоко различных по сюжету, прицелу, идее, теме, времени и месту — экстатически[х] (пафосны[х]) сочинени[й] разных стран и народов, являя собой подчас вовсе неожиданную перекличку.

Последнее же соображение в эту пользу касается, однако же, еще и того обстоятельства, что за структурный прообраз патетического построения взята «формула», согласно которой происходит само движение и возникновение явлений природы.

Законы же эти пока что от начала жизненного действования нашей системы планет и по сей день сквозные и неизменные.

Меняется степень отчетливости прочитывания их по мере приближения к более высоким формам социальной действительности и [к] наивысшей из них — реальности бесклассового общества в Советском Союзе — и [по мере] расширения наших средств научного познания. [...]

КЕНГУРУ

Мне где-то уже приходилось писать, а может быть, и нет — о том, что все то, что мне в дальнейшем оказывалось нужным для того, чтобы разобраться в отдельных областях искусства,— сперва всегда встречалось мне как объект непосредственного страстного увлечения.

Я упивался Домье значительно раньше, чем мне могло прийти в голову то значение, которое он позже имел для выработки принципов человеческого выразительного движения.

Китаем я увлекался значительно раньше, чем его иероглифика помогла мне освоить и понять систему монтажной речи [149].

А увлечение примитивами намного предшествовало тому, чтобы понять нормы их чувственного мышления, как ящик Пандоры, скрывающего весь синтаксис языка форм искусства [150].

Поразительно, что цепной ракетный метод экстатического письма впервые западает в представления вовсе безотносительно и образно.

Мало того! — комической картинкой...

При этом в двух видах.

И как память о комическом рассказе.

И как густо-черная иллюстративная к нему виньетка во всю длину и ширину белых полей «Strand magazine» какого-то из годов, предшествующих империалистической войне 1914 года.

Я порядочный скопидом и люблю раз поразившие меня материалы не упускать из рук. Хранить для памяти. До подходящего случая.

И вовсе недавно в россыпях архивов передо мной всплыла именно эта страничка когда-то меня пленившего рассказа, вырванная из английского ежемесячника «Strand magazine». (А самый «Magazine» был в моем домашнем обиходе потому, что там печатались когда-то короткие рассказы Конан-Дойля о ...Шерлоке Холмсе!)

Должен с гордостью сказать, что воспоминание о ней всплыло гораздо раньше, в порядке непосредственной ассоциации с возможным аспектом, который должна была бы принять формула экстаза в случаях комической интерпретации.

Черными пятнами по белым полям английского журнала скачут друг за другом все уменьшающиеся... кенгуру.

Не друг за другом!

Но друг из друга!

Из «сумки» самого большого дугой вылетает второй по размеру. Из сумки второго — немного более мелкий третий.

Из третьего — четвертый!

Из четвертого — пятый.

И кажется, что так не то до шести, не то до двенадцати!

В чем дело?

Откуда эта цепь «ракетно» извергающихся друг из друга насмерть перепуганных кенгуру?!

Они — иллюстрация к короткому (второму) комическому рассказу из воображаемых проделок контрабандистов.

В первом рассказе ловкач провозит через границу десятки... будильников, дав их предварительно проглотить... страусу, за которого он добросовестно платит пошлину.

Над ним играют злую шутку.

Однажды обиженный его партнер заводит все будильники точь-в-точь на ту минуту, когда страусу приходится торжественно следовать сквозь таможню.

Затрещавшие некстати будильники благодаря последовавшей у страуса панике оказываются «распакованными» несколько чересчур заблаговременно.

Второй рассказ касался кенгуру.

И того, как кому-то хотелось провезти через границу двенадцать штук, оплатив пошлину всего лишь за одного.

Двенадцать кенгуру старательно усаживаются подряд друг другу в «сумки»...

Но вот в критический момент крупнейший из кенгуру... чихает! И... происходит то, что черными пятнами разбегается по белым полям, окаймляющим рассказ. Катапультой все двенадцать кенгуру стреляют друга из друга!

Я не берусь утверждать, что живое — залегшее куда-то в слои подсознания — попурри из таможенных судеб семейства кенгуру непременно помогло мне в истолковании экстатической схемы патетического построения!

Хотя, конечно, весьма подозрительно, почему где-то между Пиранези и Фредериком Леметром, за углом от Эль Греко и «Броненосца «Потемкин» в порядке «случайной» ассоциации должны были затесаться именно эти двенадцать игривых пережиточных обитателей австралийских равнин с такой абсолютно идентичной им формулой их буффонных проделок.

Так или иначе, именно они в порядке ассоциации вынырнули из запасов когда-то прельстивших мое внимание впечатлений.

И раз появившись, громогласно — на правах «друзей детства» — потребовали права на жительство в окружении всех серьезных здесь затронутых образцов, претендуя на островок комической интерпретации материала по канонам экстатического письма.

Пришлось на это согласиться. [...]

Приключения семейства кенгуру, конечно, наиболее отчетливый вид комической интерпретации формулы экстаза.

При этом еще по самой древней схеме создания комического эффекта через «буквализацию». Так, еще в комическом театре древних шпионы хозяина, говорят, появлялись в масках, целиком изображавших один глаз или одно ухо. [...]

Трудно придумать более «буквальную» интерпретацию (то есть обратный перенос из переносного понимания в непереносное) для формулы «выход из себя», чем кенгуру, выпрыгивающее из «сум

ки» другого кенгуру — совершенно с ним идентичного (и разве только лишь немного [большего] по размеру!).

Много, много лет спустя — уже после окончания второй мировой войны — мне снова вспомнились мои сверстники: кенгуру эпохи, предшествовавшей первой.

Побудителем к воспоминаниям был ныне необычайно широко известный и популярный рисунок Саула Стейнберга (Saul Steinberg) *.

Простота рисунка поразительная, не только по чистоте штриха, но и по теме.

Тем более кажется столь поразительной совершенно исключительная притягательная сила этого, казалось бы, не только бессодержательного, но просто пустячкового рисунка.

Между тем действие его почти гипнотическое.

А состоит этот рисунок — всего-навсего — из руки с пером, рисующей фигуру человека по пояс, которая рисует (такую же) фигурку человека по пояс, которая рисует (такую же) фигурку человека по пояс, которая рисует (такую же) фигурку человека по пояс, которая...

Графический эквивалент небезызвестным «бесконечным» стишкам, памятным с детства:

У попа была собака,
И он ее любил.
Она стащила кусок мяса,
И он ее убил.
И в землю закопал,
И надпись написал,
Что — у попа была собака,
И он ее любил.
Она стащила кусок мяса,
И он ее убил.
И в землю закопал,
И надпись написал,
Что — у попа была собака,
И он ее любил

и т. д. и т. д.

Притягательность этого безотносительного и невинного, бессодержательного с виду рисунка строится на очень многом.

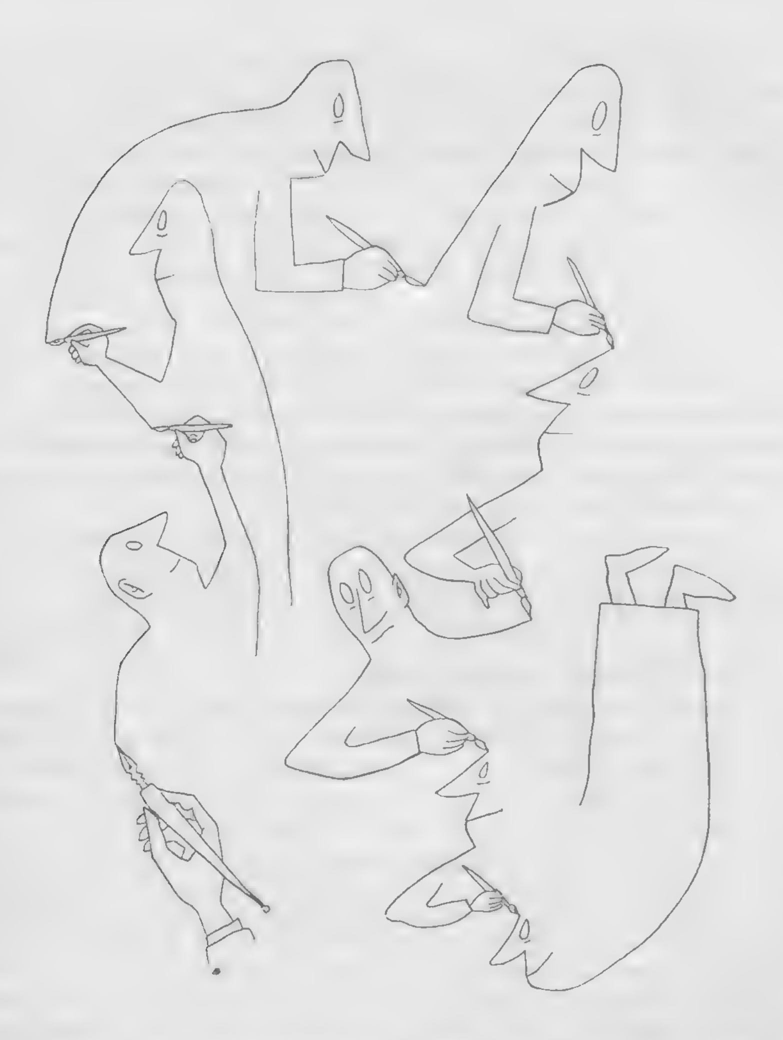
Не только на том гипнотическом эффекте, который имеет неизменяющийся монотонный повтор, вообще неминуемо включающий «автоматизм» в зрительское восприятие и отсюда в его зрительское поведение, вызывая временное торможение коркового слоя мозга.

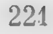
Но именно прежде всего на сюжетной своей стороне.

Ведь здесь черным по белому изображено то же самое, что было представлено в наших кенгуру: здесь шаг за шагом челове

---

* Саул Стейнберг — румынский инженер, с приходом немцев эмигрировавший в Америку и сменивший лекалы и рейсшины архитектора на заостренный рейсфедер одного из злейших карикатуристов времен войны. Великолепны его антигерманские и антиитальянские серии, а также впечатления с фронтов в Италии, Китае, Марокко и Индии. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*





чек выходит из человечка, выходит из человечка, выходит из человечка.

Но каждый человечек идентичен каждому другому, и таким образом человечек беспрерывно... выходит из себя!

Здесь даже не отвлекает разница размеров.

То есть перед нами как будто до конца формально соблюденное условие экстатической конструкции.

Мы уже знаем ее глубинные связи со структурой самых глубинных жизненных процессов, и поэтому нас уже не должно удивлять проистекающее отсюда, беспримерно приковывающее воздействие рисунка, созданного по подобной прописи.

Однако почему же здесь нет эффекта взрыва?

Во-первых, динамика всякого рисунка — динамика, конечно, условная, и подлинный взрыв в условиях рисунка тоже вынуж денно условен, хотя известными средствами может приводить к весьма экстатически взрывным действиям, менее полно, быть может, чем живопись или офорт (мы, как-никак, разбирали Эль Греко и Пиранези!), но достаточно по-своему сильно.

Однако в этом рисунке — во-вторых, а пожалуй, в основном не соблюдено важнейшее условие возникновения экстатического эффекта при выходе из себя — этому выходу здесь не сопутствует выход... в новое качество.

Человечек выходит из себя, выходит из себя, выходит из себя, но человечек не перебрасывается в новое качество (даже в смысле простого изменения размера, что делали, например, уменьшав шиеся по масштабу кенгуру, тем самым реализуя и выход (себя) из себя и перескок в новое качество нового размера), а остается самим собой, самим собой, самим собой.

Отсюда, с одной стороны, остающаяся в действии приковываю щая сила органической прописи (плюс еще усиливающий ее авто матизм), но — с другой стороны — отсутствие качественного скач ка, то есть как бы «взрыв», заснятый цейтлупой, где исступление материи представлено плавно — словно круги по воде — расходя щимися концентрическими волнами.

Толчковое истечение цепи вытекающих друг из друга изобра жений — это как бы расправленный в багет одноплановый орна мента многоплановый узел единовременного комплексного про странственного озарения или мгновенность аккорда, сыгранного последовательностью нот. (Таинственная связь [элементов орна мента и аккорда] сохраняется в обоих случаях, ибо последователь ность, чтобы восприняться не как целое, вынуждена психологиче ски собираться в одно, аккорд воспринимается не просто звуком тогда, когда он ощущается как многозвучность и притом опреде ленного звукового «состава» и соотношений.)

Однако тот же Стейнберг, кстати, сам же чаще пользует точную схему кенгуру: он заставляет масштабы шаг от шага умень шаться.

Такова зарисовка интерьера китайской джонки, где опять на первом плане «автопортрет» — на этот раз не только рисующая рука, но еще и собственные колени автора, на которых лист бу маги с рисунком внутренности той же джонки и первым планом рисующей руки и т. д. и т. д.

Еще чаще рисунок отделяется от «первоначальной» авторской руки, и рисунок представляет собой, просто скажем,— бесконеч ный ряд пожимающих друг другу руки фигурок по принципу про порционального «мал мала меньше».

Здесь интересно отметить, что направленность чтения рисун ков, сделанных по этой схеме, двояка, точнее — двунаправленна.

С одной стороны, если читать их по формуле «мал мала меньше», перед нами устремленность вглубь, вспять, в ячейку, «в клетку», и в пределе — «в ноль».

С другой стороны — с таким же успехом можно читать подобный столбец как образ «прогрессивного» движения вперед — в сторону разворачивающихся масштабов, то есть пространственного совершенствования — от «поля», от «клетки» ко все обогащающемуся, спирально усложняющемуся качественному видоизменению и росту.

Над «въездом» к такого рода рисункам хотелось бы поставить «двусмысленный» знак двойной стрелы, указывающей путь одновременно и «туда» и «обратно». Как сильны в самом Стейнберге эти оба начала: уводящее вглубь и диктующее ему выносимые оттуда неожиданные черты образного своеобразия — и выводящее вперед и вверх, заставляющее его орудовать в самой гуще боевой сатиры, в схватке с фашистами своим пером, в этой схватке отточенным острее наступательного штыка!

Взаимное присутствие этих обоих начал не могло не найти себе пластического выражения в творчестве мастера. (И, конечно, в комическом аспекте столь характерной для него комической заостренности.)

И... не это ли лежит в основе еще одного его сногсшибательного по простоте внешнего вида и по бездонности лежащей за ним концепции рисунка? Где путь к выходу зачерчен таким образом:

Для непосвященного — это точка мертвого стояния на месте.

Для знающего — это формула того двойного пути, которым строится истинно действенное произведение,— равно уходящее корнями в подпочвенные глубины накоплений прошлого опыта человечества и растущее кроной своей в бесконечность небесных перспектив будущего социального и духовного прогресса человечества.

Здесь данный статически в комической схеме, он под собой держит, собой несет такое же образное воплощение этой мысли, как и те системы рисунков, читаемых «с любого конца», на которых мы остановились выше.

«Опредмеченность» этого процесса, «буквальное» представление в них «принципа» выхода из себя делает их смешными по форме, но самый принцип обеспечивает их тем действенным содержанием, которым в этих рисунках являются не сами уменьшающиеся или разрастающиеся человечки или пары, но самый принцип и процесс бесконечного становления явлений природы и ее обитателей — циклами или поколениями неизменно друг из друга.

Изложенный выше принцип лежит несколько менее подчеркнуто буквально и в другой излюбленной теме Стейнберга — показывать притворенную дверь, сквозь которую видна следующая притворенная дверь, сквозь которую — следующая, затем последующая и т. д.

Наконец, есть и пленительный пример настолько отдаленного отхода от основоположной схемы, что узнать ее можно, только «отрешившись» от бытовой мотивировки, которой он обоснован.

Это — удивленные прохожие, оглядывающиеся на гигантский профиль, которым их очерчивает ползающий по тротуару мальчишка с чертящим углем в руке.

«Перспективное» пересечение фигур прохожих контуром крупного профиля, начертанного на земле, прочитанное «плоско», то есть с выключением пространственной ассоциации,— просто как двухмерное начертание — читалось бы как небольшая фигурка человека, «вылетающая» из контура более крупного человека (человеческого лица).

В таком виде наглядна непосредственная связь и этого рисунка с основной прослеженной схемой, по которой работает Стейнберг.

Понятна равно приковывающая сила и этого рисунка — посвоему еще более притягательного, так как здесь основной «привлекающий» образ дан не обнаженно, но сквозящим сквозь бытовой сюжет и «привлекающая» схема выхода маленькой фигурки из большой присутствует одновременно «в двух чтениях» в зависимости от того, читаете ли вы рисунок двухмерно или трехмерно, или одновременно «так и так» — условие, при котором создается максимальная внутренняя напряженная подвижность рисунка и его уже вовсе сокрушительная приковывающая сила.

Однако всмотримся здесь попристальнее в основы того, почему же так действенны эти рисунки.

На пути к этому здесь, может быть, уместно упомянуть, что «словесные эквиваленты» построению первого рисунка ограничиваются не только «балладой» про попа и его собаку.

Таким же стилем — обычно трехзвеньевого повтора — любила писать и покойная поэтесса заумного английского и французского письма — Гертруда Стайн, с которой я еще успел повстречаться в Париже в 1929 году [151].

«Механизмы» в основе рисунков Стейнберга и «стихов» Гертруды Стайн одни и те же.

Разнит их остроумное и ироническое приложение этих механизмов Стейнбергом к сатирическим часто рисункам (см., например, разобранную традиционную его комбинацию в приложении к [карикатуре на] Гитлер[а] и все уменьшающихся по значению его сателлитов), в то время как покойная их барабанит «в себе», беспредметно и нецеленаправленно, что могло бы иметь остроту неожиданности «на один раз», а не как прием, «загоняемый насмерть» через приложение кстати и некстати (и особенно часто именно некстати).

Так или иначе, но в чем, кроме указанных черт, еще основы собственно комического воздействия построений, сделанных по этой формуле?

Конечно, как всегда, в основе комической композиции лежит концепция, которая когда-то была серьезно воспринимаемой, но потом отвергнута более передовым и развитым пониманием того же явления (смеясь, расстаемся мы с (преодоленным) нашим прошлым) [152].

Интересно, что случай таких «телескопически» уходящих друг в друга одинаковых фигур имеет под собой именно такую изжитую концепцию.

Таким именно резервуаром сложенных друг в друга — всех будущих поколений всех будущих людей! — в средние века рассматривалась... праматерь Ева.

(Нечто от такой же концепции заключено и в самом древнеиудейском дословном значении имени Евы.)

Как систему «человечков, всаженных в человечков» рисовал себе структуру человека еще Сведенборг[153]. (Так, согласно Сведенборгу, голова есть как бы самостоятельный «человечек», взгроможденный на плечи человека в целом и т. д.)

Целое парадоксальное направление в биологии — так называемые «анималькулисты» — рассматривало человеческий организм примерно так же — как составную колонию из отдельных, самостоятельно существующих независимых животных единиц, группируемых в более крупные, опять-таки самостоятельные животные единицы (органы), в свою очередь уже складывающиеся в целое человека.

(След подобной концепции — тоже в комическом аспекте — сохранился в очень популярном типе составных портретов: напр[имер], профиль Наполеона III, составленный из обнаженных тел придворных дам Второй империи и т. п. В наиболее чистом виде — с сохранением основного мотива повторяемости наименьшего звена в полном подобии с целым — эта «идея» сохранилась в японской разновидности этих картинок. Там гигантская морда кошки составляется из отдельных кошек. Мужское лицо — из аналогичных мужских фигурок и лиц и т. д.)

Теософский «трехсубстанционный» человек тоже рисуется как бы трехфутлярным — «астральное» тело в «ментальном», «ментальное» в «материальном»[154].

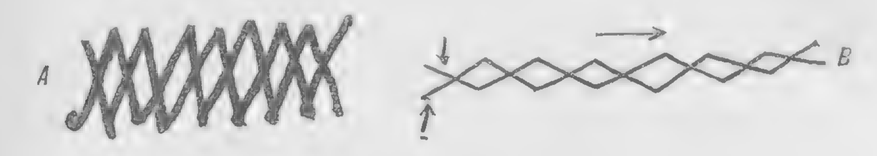
Навязчивая неотъемлемость этого образа, преследующего человеческое воображение, сохраняется в раннем ритуале «семи покрывал» еще сейчас [в] переносно-обиходном обозначении (недавно Англия произвела на свет картину «Seventh veil» — «Седьмое покрывало»[155], где из-под наносных слоев более поздних впечатлений у героини «психоаналитическим путем» постепенно «обнажается» исходная травма).

Следы несомненно также культовых основ мы находим в ставших сейчас простой забавой бесчисленных друг в друга укладывающихся шкатулках.

Чисто игрушечный вариант — в «матрешках» бывшего Сергиева посада, где в условно изобразительную человеческую — в основном женскую (вспомним Еву!) — фигурку подряд всаживаются такие же «мал мала меньше» женские фигурки. (Конечно, и здесь имеется, вероятно, где-то на путях затерявшаяся культово-обрядовая стадия и переходная, вероятно, от нее к «матрешкам» — «перемычка».) Кстати же, к «матрешкам» примыкает если не по виду, то по принципу еще одна игрушка.

Она примечательна тем, что в динамике соответствует тому, что в порядке последовательных статических рисунков выходящих из себя [и] себя рисующих человечков нам показывал основной рисунок Стейнберга, с которого начинается о нем разговор.

Игрушка эта — система скрепленных шарнирами перекрестно размещенных планочек, мгновенно (обратите внимание: мгновенно!) вылетающих в длину, как только нажаты концы палочек на одной из оконечностей системы (см. рисунок).



Здесь тоже каждая новая пара планочек выходит (выбрасывается) из каждой предыдущей пары. Размером планочек они равны, но зарядка быстротой, происходящая в одно и то же мгновение, грандиозно возрастает от начальных планочек к планочкам конца, успевающим за тот же промежуток времени выброситься на несравненно большее расстояние.

Отсюда так стремительно и несоизмеримо с количеством затраченной энергии — мгновенно вылетает свободный конец системы.

Если бы систему эту вообразить себе еще [и] разрывающейся — разлетающейся, то я думаю, что в этой игрушке можно было бы узреть модель мгновенности громадного взрыва как производной одновременного взаимовыталкивания целой цепи отдельных звеньев, то есть в известной степени то, что происходит в «цепной реакции» расщепления урана, рассмотренное только с точки зрения накопления динамической энергии взрыва.

Эта игрушка еще хороша тем, что она пластически наглядно показывает то, что мы имели в виду, говоря о пространственном комплексном озарении, «расправляющемся» в «цепи» орнамента или представленного в последовательности звуков.

Первым будет [рисунок *A*], вторым — [рисунок *B*], «свершением» — динамика *момента* перехода одного в другое.

В случае Стейнберга — цепь вырастающих друг из друга рисующих человечков будет *B* — «результат», зачерченный в рисунке.

По этому результату восприятие «собирает» их обратно в *A*. Это происходит в момент узнавания их идентичности; узнавание подобной идентичности вообще и может-то осуществиться только через умозрительное наложение друг на друга отдельных изображений, что таким образом и дает точную сплющенную схему состояния *A* в отличие от «растянутой» — *B*.

Умозрительно же протекает и следующая фаза — «выброс» из состояния *A* в состояние *B*.

След динамики подобного умозрительного процесса заключается в самом словесном обозначении, что одна фигурка *выходит* из

другой, что одна фигурка *рисует* (то есть активно — действенно — вызывает к жизни и существованию) другую.

С другой стороны, системе все уменьшающихся и уходящих друг в друга коробочек — игрушке, особенно популярной на Востоке,— «зеркально» отвечают разрастающиеся во все большую необъятность ...пирамиды народов, чьи нашествия друг на друга сметали культуры более ранние, возводя над пирамидальными их памятниками перекрывающие их новые пирамиды, несравненно большими своими масштабами поглощавшие их в свою сердцевину.

Так «нахлобученно» друг на друге высятся слоями размещенные друг над другом пирамиды Мексики, будь то в далекой Чичен-Итце Юкатана, где это относится к дворцам, или в Центральной Мексике — около пирамид Солнца и Луны в Сан-Хуане-де-Тетихуакане. Этот способ «погребать» под наслоением новых пирамид — пирамиды более древние, кстати сказать, обеспечил полную неприкосновенность памятников более древних этапов культуры, слоями уходящих вглубь один под другой. Раскопки в Мексике ведутся в порядке разрезания таких «слоистых» сооружений, и нижние слои раскрываются в своей почти нетронутой совершенной сохранности.

Испанское завоевание продлило процесс тем, что воздвигало на пирамидах... католические соборы.

Интересно отметить, как вплоть до этой эпохи XV—XVI веков, по-видимому, инстинктивно в этом процессе сохраняется — в обратной направленности! — схема «выделения из себя последующего».

Естественно, что схема наиболее наглядного воплощения образа «ликвидации предыдущего» должна была использовать прямо противоположную схему «нахлобучивания».

Не забудем, какую громадную решающую роль имела во всех ранних ритуалах образная их структура. Образ подобной структуры на этих порах есть еще одновременно и сам факт, а не изобразительное отражение его в формах церемониала. И в такой обстановке внешняя форма, посредством которой производилась ликвидация покоренной предыдущей культуры, имела точный «деловой» смысл. Не случайно, что такой метод «нахлобучивания» пирамид друг на друга в Мексике повсеместен.

В приеме этом мы, вероятно, имеем многометровую метафору из земли и камня того же примерно звучания, как та, которая сохранилась в словесной метафоре «покрыть».

До сих [пор] об ораторе, в словесном споре побившем аргумент противника, говорится, что он «перекрыл» его.

Разнос, морально уничтожающий подчиненного, обозначается образным выражением «покрыл».

А карта большего количества очков во всех уголках земного шара почему-то до сих пор считается «покрывающей» меньшую

карту, которую она уничтожает или покоряет (особенно когда она «покрытую» меньшую, к тому [же] в виде «взятки» уводит к себе... в плен!) *.

В самом же акте «нахлобучивания» новой пирамиды на старую заключен осмысленный акт уничтожения, естественно «обратный» по своему пластическому виду тому акту, который отвечает выходу на свет божий нового: из недр (середины) возникающее замещается в середину (в недра) заключаем[ым].

Конечно, только так построенное действие может до конца дать удовлетворение образной потребности мышления, для которого образная видимость превалирует по своему значению над сутью акта.

Так или иначе, в этих внешне как будто ничем не мотивированных отражениях разбираемой концепции в предметах, как и во всех перечисленных фантастических по форме интерпретациях, мы видим неумелые попытки заключить в осязаемую образность смутное ощущение «спиральной» в новом качестве повторности черт и особенностей явлений по мере эволюционного движения и скачкового развития от поколения к поколению (фактического перехода из себя в себе подобных), от рода к роду, от вида к виду. И таких повышающихся повторностей, от мельчайшей частицы к целому, какие мы наблюдали выше в структурных закономерностях природного развития согласно формулам логарифмической спирали и золотого сечения.

«Беда» всех этих представлений — и основа курьезности их для нас — лежит, конечно, в том, что все они пытаются динамический принцип, закономерность представить предметно и изобразительно.

При этом закономерность берется не как структурный принцип их построений (которые в таком случае, приобретают даже соответствующую реальную действенность — о чем во многом и [говорит] данная работа), а как содержание предметной изобразительности.

Особенно наглядно это было [видно] на *принципе* «выхода из себя», представленном *предметно* через фалангу кенгуру.

Таким образом, через комическое построение действует та же базисная всеобщность закономерности, которая лежит под построениями серьезными (в частности, и под патетическими, где они

* Перекличка с животноводческим содержанием этого же термина нисколько не противоречит этому. Даже наоборот — не забудем, что самая первичная форма подчинения себе осуществляется этим путем и среди человеков на заре формирования человеческого общества — на стадии парного брака — где одновременно же этим актом вводится и первичное порабощение. Как известно, Маркс и Энгельс видят в этом начало порабощения женщины мужчиной, которое они считают «зерном» последующих эксплуататорских начал классового общества (см. «Происх[ождение] семьи, част[ной] собств[енности] и госуд[арства]»). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

представлены и действуют в наиболее предельно полном и очищенном виде), — это обеспечивает действенность самого построения.

Комический «акцент» над ними ставит столкновение подобной изжитой ранней концепции лицом к лицу с концепцией современной, уже преодолевшей прежнюю, связанную с более ранним строем представлений, тоже преодоленных сегодняшней стадией развития сознания.

Комический эффект получается всегда при сопоставлении (столкновении, от которого возникает взрыв) представлений, отвечающих разным уровням, когда в соответствующей ситуации они представлены как равноправные или равнозначные.

Интересно, что не обязательно смеется более передовое, а в комическом положении оказывается более отсталое, [например] — «зажившаяся» за пределы своей эпохи рыцарская романтика Дон-Кихота.

Мне самому пришлось в этом убедиться, когда в очень отдаленном районе Мексики меня совершенно неожиданно подняли на смех, когда я как-то упомянул о втором этаже жилого дома. Мексиканцы этого района — никогда не видавшие двухэтажных построек — искренне хохотали, так как, согласно их представлениям, «люди над людьми не живут». А с другой стороны, трудно назвать хотя бы одну новаторскую идею, концепцию или изобретение, которые не только не подвергались бы скепсису, но избегли бы осмеяния.

Будь то оркестровка Вагнера, «чудаческое» утверждение, что люди могут летать по воздуху, или первые открытия супругов Кюри или Пастера [156].

(Ректор одного из Кэмбриджских университетов Дж. Дж. Томсон [157] в 1929 году рассказывал мне сам, как в дни его молодости развлекалась экспертная комиссия Великобританского военного министерства, членом которой он был, проверяя утверждения подобного же чудака, что он будто бы опустится на дно пруда в закупоренной лодке и выплывет обратно вверх. Конечно, никуда вверх он не вынырнул: он завяз в тине, и «злополучного» изобретателя пришлось вытаскивать баграми. И это на расстоянии всего одной лишь неполной человеческой жизни от двух мировых боен, свирепствовавших ожесточеннейшими подводными войнами!)

Кроме того, не вредно помнить, что и комический эффект разряжается и разражается... взрывом. Пусть взрывом смеха. Но взрыв — скачок из измерения в измерение — равно лежит и здесь в основе. [...]

Не вдаваясь сейчас в наиболее существенное в этом вопросе — в проблему принципиальной композиционной разницы при

одинаковой внешней видимости между построениями патетическими и комическими (это проблема отдельной работы), укажем лишь на удивительную близость (идентичность!) методики построения одних и других.

Для этого приведем несколько примеров, где «формула кенгуру», взятая не буквально изобразительно, а в качестве структурного принципа, использована в интересах совсем иных — патетических эффектов.

Одной из наиболее возвышенных по концепции и композиции картин на тему мадонны является в мировом искусстве «Св. Анна, божья матерь и младенец Иисус вместе со св. Иоанном» Леонардо да Винчи [158].

Существует мнение, что эта вовсе не обычная как по теме, так и по группировке картина обязана своей неожиданностью чисто биографическим данным о детстве Леонардо да Винчи, отразившим в ней их своеобразие.

Полагают, что так представленная группа несет в себе образный отпечаток тех особых семейных условий, в которых рос ребенок Леонардо [159].

Таков ли генезис происхождения этой своеобразной композиции или не таков, но так или иначе в результате получилась группа из трех фигур, вырастающая каждая из лона предыдущей, да к тому же еще размещенных таким образом, что каждая из последующих как бы вырывается из предыдущей.

«Игрой» персонажей это мотивируется тем, что младенец Иисус тянется с колен матери к мальчику Иоанну, а мать, стара[ясь] не упустить его из своих рук, порывается вперед с колен св. Анны, на которых она размещается.

Чисто же физически мы имеем здесь три фигуры — представителей трех поколений,— из которых каждая вырывается из объятий — [из] лона [Schoβ] (по-немецки Schoβ означает и «на руках» и «лоно» в прямом смысле «утробы») старшей и как бы продолжает ее (старшую) вовне. Интересно отметить — если сравнить законченную картину с великолепным сохранившимся к ней картоном, что отчетливость этой динамики достигнута только в завершенном творении.

Эта мысль сквозит даже в названии, под которым эта картина известна у немецких искусствоведов: «Heilige Anna Selbdritt» — нечто вроде нашего русского «сам-три». Интересно, что подобное обозначение, по-русски неприменимое к образцам искусства, сохраняет свое приложение там, где имеется дело с чистым воспроизведением себя в следующем поколении,— напр[имер], в сельском хозяйстве, где идентичность потомка особенно подчеркнута в отношении предка, давшего зерно: «сам-шесть», «сам-восемь» в расценке урожайности зерна!

Разница здесь, конечно, еще в том, что немецкое «Selbdritt» здесь не [по] принципу колоса, то есть радиально, но ступенчато — тандемом — не «одно в три», а «одно — в другое — в третье».

Таким образом, картина Леонардо как бы несет в себе необычайно динамичный образ разрастания: св[ятая] Анна как бы безудержно растет, продолжая себя через деву Марию еще дальше, в еще одно поколение. [...]

А «задевает» воображение обычно только та образность, в основе которой — в структуре которой — лежит какая-либо из глубоко природных закономерностей, которая являет собой *воплощение в предмет* какого-либо очень глубокого природного *процесса*. Мы уже видели это обстоятельство в действии — как в экстатических построениях, так и в построениях комических, требовавших для своего эффекта лишь известной композиционной поправки. [...]

Таковы черты «образных» представлений о росте, связи поколений, переходе поколений друг в друга.

Как всякая «образность», она для условий научного изложения всегда — как и здесь — будет звучать «наивно». [...] Однако [...] — может возгореться подлинным трагедийным пафосом, когда попадает в орбиту творческого вдохновения подлинного поэта. [...]

Мне совершенно не хочется сказать изложением всего сказанного выше, что экстатическое построение в произведении искусства строится согласно формуле расщепления атомного ядра урана или что ракетный снаряд построен [по] «образу и подобию» патетической поэмы!

Это было бы глупо и смешно.

Но я также упорно воздерживаюсь от того, чтобы считать эти явления «аналогичными» друг другу или «перекликающимися» с ними по сходству.

Что я хочу сказать? То, что в этих столь далеких друг от друга областях — в каждой по-своему — действуют одни и те же закономерности в те моменты, когда в каждой из этих областей нужно, чтобы осуществлялись крайние (даже не предельные, а запредельные) феномены: феномены наивысших — из пока доступных — проявлений содержания этих областей. Закон строения подобных процессов — основа формы их — в этих случаях будет одинаков. Эффективность результатов в нормах каждой области — равно «выходящая за рамки» этих норм и самих областей. Сами процессы — согласно одной и той же формуле экс-стазиса — «выхода из себя». А формула эта — не что иное, как момент (мгновение) свершения диалектической закономерности перехода количества в качество.

Умение заставить процесс двинуться по «прописи» этой закономерности, мгновенно в ней совершаться — равно обеспечи-

вает предельный (пока что) эффект физически возможного проявления взрывной силы — в атомной бомбе — равно как и предельный эффект психологически мыслимого физического состояния человека — экстатическую охваченность человека мощью пафоса.

Различны области приложения.

Но одинаковы степени.

Различна природа достигнутых эффектов.

Но одинаковы «формулы» в основе этих наивысших ступеней проявления, независимо от самих областей.

Ибо в основе их лежит фундаментальная закономерность природы и мощь результатов тех процессов, которые через воспроизведение приобщаются к мощи природы. [Это] есть как бы еще [один] новый аспект мудрого образа древних об Антее, приобретающем неодолимую несокрушимость через припадающее приобщение к источнику всех сил — по мнению древних — к Земле. По нашему мнению — к сути закономерностей движения и становления вселенной.

III. ЕЩЕ РАЗ О СТРОЕНИИ ВЕЩЕЙ

В книге по режиссуре, которую я пишу уже много, много лет [1], между разными иными проблемами мне приходится отмечать один любопытный факт. А именно тот, каким образом в области композиции находит свое приложение общедиалектическое положение о единстве противоположностей.

Оно находит свое выражение в том обстоятельстве, что в любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное.

Это явление имеет место и в самой сокровищнице выразительных проявлений человека — в самой природе.

Так, например, в момент ужаса человек не только отступает от того, что внушает ему ужас, но столь же часто, как завороженный, тянется и приближается к тому, кто этот ужас вселил.

Так «тянет» к себе край обрыва. Так «тянет» преступника к месту совершенного преступления, вместо того чтобы мчаться от него. И т. д. и т. д.

В композиции же, черпающей свой опыт из материала действительности, эти обстоятельства можно обнаружить сразу же даже на самых тривиальных примерах.

Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя «равнодушной природы».

Из двух противоположностей одна обычно более «ходкая» и привычная. И поэтому она первая и приходит в голову. Вторая же действует неожиданнее и острее, неся с собой свежесть непривычного. Вспомним хотя бы головокружительный эффект негритянской синкопированной джазовой музыки, где единый для всякой музыки принцип ударности решен противоположно тому, как к этому приучено ухо европейца.

«Король джаза» Поль Уайтмэн в своей автобиографии пишет: «...джаз — это способ говорить о старых вещах новым ритмом, который заставляет их казаться новыми...

...Первый удар в такте, который в нормальных условиях акцентируется, здесь смещается, и акцентируется второй, третий и даже четвертый.

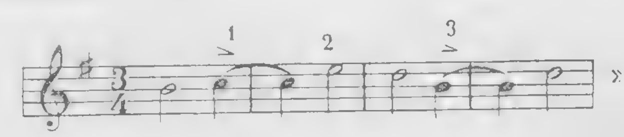
Это легко проиллюстрировать на любом знакомом музыкальном отрывке.

Возьмем для примера «Home, Sweet Home»[2].

Вот его оригинальная форма:

Теперь «оджазим» этот отрывок.

...Джаз-вальс:



и т. д.*

Любопытно отметить, что позже — когда привычной формой уже становятся именно джаз и фокстрот — возникают случаи обратного... «разджазивания» мелодий.

Такой случай имеет место в прекрасном фильме «Going my way» («Следуй за мной») с Бингом Кросби[3] в главной роли проповедника (первая премия Академии в Голливуде за 1944 г.).

«Здесь «грешница» играет молодому проповеднику соблазнительный фокс. Проповедник сокрушается о том, что такая

---

* «Jazz» by Paul Whiteman, New York, 1926, p. 119. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

прекрасная мелодия играется в такой недостойной форме, когда по существу своему она — молитвенна. Он садится за инструмент и превращает фокс в молитвенный лейтмотив всего фильма.

Здесь особенно интересен тот факт, что в данном случае «оборот» формы вызван и обусловлен реально осязательной *идейной предпосылкой* — общей религиозной *тенденциозностью* сущности самого фильма.

Интересно еще и то, что самый «оборот» применен с совершенно сознательной установкой на «патетизацию», и это, кстати сказать, блестяще и удается!

Что же касается самого джаза, то он очень быстро завоевал себе популярность; однако очень часто внедрение подобной «непривычной» противоположности — дело весьма и весьма нелегкое.

Как зло, например, нападает Дюма-отец на «Театр Франсе» — как раз за то, что этому театру совершенно недоступно понимание поэзии неподвижности («La poésie de l'Immobilité»).

И тот же Дюма-отец приводит один из самых красноречивых примеров о действенности прямых и обратных решений в композиции актерской игры. Пример этот записан в его прелестных «Воспоминаниях» («Souvenirs dramatiques et littéraires»).

Новую пьесу Дюма «Антони» должна была играть знаменитая м-ль Марс [4]. Дюма не поладил ни с ней, ни с театром, не понимавшими драмы, и в самый разгар репетиций унес свою пьесу.

Пьесу он перенес в другой театр, где роль Адели должна была играть другая знаменитость — молодая м-ль Дорваль [5].

«...Роль шла у нее блестяще.

Мучило ее только одно место в роли, которое она никак не могла найти.

«Но я погибла!» («Mais je suis perdue moi!») — должна была она воскликнуть, узнавая о приезде мужа, которому она изменяет с Антони...

Ей никак не удавалось произнести эту фразу... И вместе с тем она чувствовала, что, произнесенные правдиво, эти слова производили бы громадное впечатление.

И вдруг ее как бы озарило.

— Ты здесь, мой автор? — спросила она, приближаясь к рампе, чтобы заглянуть в оркестр.

— Да... В чем дело? — ответил я.

— Каким образом м-ль Марс произносила слова: «Но я погибла»?

— Она сидела и с этими словами вскакивала.

— Так,— произнесла Дорваль, возвращаясь на свое место,— я буду стоять, а с этими словами сяду...».

В угаре успеха премьеры ее партнер Бокаж[6] забывает нужным образом повернуть для этой сцены кресло. Но Дорваль, охваченная страстью, не считается с этим.

«...Вместо того чтобы упасть на подушки кресла, она упала на его ручку, но с таким криком отчаяния, в котором прозвучала такая боль израненной, разорванной и разбитой души, что весь зал вскочил со своих мест».

«Обратное» решение оправдало себя не менее сильно, чем «прямое».

Конечно, чисто механическое построение противоположности, не вырастающее из подлинного ощущения противоположности внутри самого явления или, еще точнее, не вырастающее из возможного противоречия внутри самого отношения к явлению,— никогда не будет достаточно убедительно.

Оно останется поверхностной игрой контрастов по отношению к общепринятому и никак не подымется до воплощения единой темы, представленной в менее привычной из двух одинаково возможных и обоснованных противоположностей.

Ведь «формальное» на первый взгляд построение «от обратного» в том, что сделала м-ль Дорваль,— лишь кажущееся. По существу же можно было бы на этом маленьком единичном примере двух трактовок одного и того же движения раскрыть всю борьбу противоречий двух сценических стилей игры, борьбу пережитков классицизма со сметающим их романтизмом, борьбу, отражавшую сложные социальные процессы начала XIX века.

Противоположность решений в нашем примере есть лишь отражение противоположности традиций, с которыми уходила «классическая» актриса м-ль Марс и с которыми вступала «романтическая» актриса м-ль Дорваль.

Легко «арифметически» вычислить и третье решение, которое, несмотря на всю неожиданность, может оказаться одновременно противоположным *обоим* предыдущим решениям.

Сыграть эту сцену не на размахе движения (вверх или вниз — безразлично), но на сдержанном движении или на чистой интонации.

Но и в этом случае под этой «арифметикой» лежит сложнейший общественный процесс, отразившийся в том стиле игры, о котором писали друг другу одни из первых деятелей такого нового театра.

«...Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией...» (Письма А. П. Чехова О. Л. Книппер) *.

---

* А. П. Чехов, Собрание сочинений в 12 томах, т. 12, М., Гослитиздат, 1957, стр. 382—383. Письмо от 2 января 1900 г. из Ялты.

Разве не удивительно, что то, что́ для нас сейчас является возможными частными вариантами отдельных сценических решений, когда-то было типом единственно возможных стилистически типовых разрешений. Разрешений, к которым артисты приходили через сложную борьбу, сопровождавшую освоение новой художественной идеологии.

Совсем не удивительно.

Мы наследники всего неимоверного запаса прошлого человеческой культуры.

Наше искусство в своих оттенках, в стилистических особенностях, в жанрах и просто в отдельных своих чертах включает в себя опыт того, что для доситетического этапа истории искусств являлось ведущим знаком для целых эпох, для целых стилей, для целых этапов художественной идеологии.

И то, что когда-то выковывалось в искусстве на плацдармах смены стилей, сейчас является средствами для вариаций и оттенков внутри единого нашего стиля социалистического реализма, который помимо всего нового и небывалого, что он сам несет в себе, может в многообразии своих частных произведений загораться любым оттенком того, что когда-то было вынуждено и обречено быть единственно возможным исчерпывающим цветом.

Однако условие внутренней обоснованности выбора того или иного оттенка, той или иной противоположности внутри его остается в силе и на сей день. Также и замена одной другою. Так, благополучен пример с м-ль Марс и м-ль Дорваль и не только в условиях исторического сдвига и смены стилей.

Подобных же случаев можно было бы привести немало. При этом за аналогичными примерами придется ходить даже не так уж далеко. Пожалуй, самым приметным случаем, нашедшим достаточно большой отклик, был случай, происшедший на нашем же советском экране.

Это случай со стилистическими особенностями фильмов «Стачка» и все того же «Броненосца».

Как сейчас помню период, когда стилистически задумывался цикл «К диктатуре», из которого реализованным оказался только первый фильм. Даже место помню, где об этом говорилось.

Местом был изгиб стены ныне снесенного Страстного монастыря. Мимо него шел путь из когда-то гремевшего «Кино Малая Дмитровка, 6», славившегося «постановкой» самых головокружительных фильмов американской продукции. Здесь прошли «Робин Гуд» и «Багдадский вор», «Серая тень» и «Дом ненависти»[7].

Как перебороть эти «гиганты» американского киноразмаха на этапе первых робких шагов нашей собственной кинематографии?

Как заставить наше молодое кино прозвучать собственным голосом сквозь хаотический грохот американо-европейской продукции, владеющей всеми тонкостями ремесла и производства?

Где найти фабулы, по остроте своей способные перещеголять американские сюжеты?

Где найти отечественные «звезды», способные своими излучениями затмить «созвездия» американских и европейских светил кинематографа?

Где найти такого героя, который своей индивидуальностью сразу мог бы положить «на лопатки» корифеев буржуазного кино?

Задачей стояло не просто сделать хорошую картину. Задачей стояло и на этом участке — на участке культуры — нанести буржуазии удар, противопоставиться ей и культурой, и искусством. Заставить ее слушать и уважать то, что идет от молодой страны Советов, загадочной и неведомой для Европы и Америки тех лет.

Буйство двадцатишестилетнего возраста рисовало себе все это какой-то прометеевской задачей.

А решение приходило и возникало почти «математически».

Фабула более острая, чем американская.

А что, если отказаться от фабул вообще?

«Звезды», превосходящие американо-европейские.

А что, если сделать для того времени неслыханное — фильм без «звезд»?

Индивидуальность более значимая, чем индивидуальность общепринятых киногероев.

А что, если отказаться от единичной индивидуальности вообще и строить на совершенно другом?

Что, если сделать «все наоборот»: упразднить фабулу, выкинуть «звезды», а в центр драмы двинуть массу, как основную «драматическую персону», ту самую массу, на фоне которой было принято играть актерским единицам.

Так почти обратным формальным ходом решения «от обратного» формулировались те стилистические особенности нашего кино, которые на целый ряд лет легли как определяющие своеобразие его облика.

Конечно, было бы наивно полагать, что подобная «математика» могла породить то, что для своего времени было характерно и до конца выразительно.

Раскрепощение сознания от всего того строя представлений, которые связаны со строем буржуазным. Новый мир, раскрывшийся с победным вступлением нового класса на арену мировой истории. Победивший Октябрь и победоносно вступавшая идеология победившего пролетариата.

Вот те предпосылки, из которых выслушивались возможности новой речи в культуре и искусствах.

И как противоположны и взаимоисключающи идеологии этих двух классов — так же противоположными не могли не оказаться те стилистические особенности, которыми в момент острейшего столкновения говорили эти классы в искусстве.

Более глубоких внутренних корней для с виду просто «формально» противоположных решений найти и обнаружить невозможно.

Но само это явление вообще гораздо более распространенно, чем может показаться тем, кто любит рисовать воображаемые картины того, как должны создаваться произведения, вместо того чтобы подмечать, как они действительно создаются.

Правда, многие авторы тоже стараются излагать историю творчества тех или иных произведений, подгоняя их под какие-то канонические формулы.

Слишком мало пишется честно и откровенно о том, как задумывались и осуществлялись те или иные вещи.

Анекдотические детали, неожиданности или кажущиеся случайности отнюдь не снимают всем известных основных закономерностей возникновения произведений.

Но эти подлинные детали творческих биографий дают живую ощутимость процесса творчества, а не отвлеченную абстрактную схему, меньше всего созвучную с таким полнокровным процессом, как творчество.

Вот еще пример такой же откровенной страницы творческой автобиографии, очень близкой к тому, что мы приводили выше:

«В этом же сезоне я поставил «Цену жизни». В Москве в бенефис Ленского [8], в Петербурге — в бенефис Савиной [9]. И там и там успех определился с первого же акта и перешел в овационный.

...Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства — естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и прочее и прочее. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему... И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством, а что, если я вот возьму да *начну* с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства — разве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что, если самый важный акт построить на дуэте? Да так, чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Ленским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уже фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над моральной сущностью «ценности жизни» автор все еще не задумывался; пока этот вопрос сам по

себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником...

Грибоедовская премия — за лучшую пьесу сезона — была присуждена за «Цену жизни»...» (Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, [«Academia», 1936], стр. 68—72).

Здесь же хочется в заключение привести еще один пример построения от обратного, как средства просто прослыть оригиналом. Речь идет о термине, который неплохо бы ввести в оборот. Термин «обратное общее место».

«...Как-то зашел разговор о Достоевском. Как известно, Тургенев не любил Достоевского. Насколько я помню, он говорил про него:

— Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот. Человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем». (С. Толстой, Тургенев в Ясной Поляне.— «Голос минувшего», 1919, № 1—4, стр. 233).

Не берусь ни спорить, ни соглашаться с Тургеневым. Но знаю, что на кино иногда для того, чтобы прослыть оригинальным, прибегают именно к этому методу. Так, например, львиная доля «загадочности» Марлен Дитрих [10] построена Штернбергом [11] именно по этому принципу «обратного общего места». В таких картинах, как, например, «Марокко», вся загадочность ее фигуры строится на том простом приеме, что она все утвердительные реплики произносит... с вопросительной интонацией. «Вы уже обедали?» — и в ответ протяжное «Да-а...» с вопросительным знаком на конце. И публика сразу же предполагает невесть какую таинственную связь с целым сонмом загадочных мотивов. А налицо всего-навсего лишь ее «обратное общее место».

Однако кроме подобных примеров мы знаем и немало случаев, когда «обратные решения» делались и чисто «формально», то есть без *внутренней необходимости* или без исторического обоснования подобного пересмотра, по «традициям вопреки» *во что бы то ни стало.*

Так, на памяти нас, старых театралов, наравне с блестящими примерами плодотворного пересмотра традиций, подчас с головы обратно на ноги ставивших образцы замшелой рутины, сохранились и примеры такой необоснованной произвольной игры в «обратное», без всякой видимой для этого необходимости, превращавшей традиционного старика Осипа в молодого человека, скоро-

говорку Бобчинского и Добчинского в медленные и тягучие тирады, а своеобразный волейбол реплик во время танцев в «Горе от ума» в реплики, перекатывающиеся с одного конца к другому во всю длину стола, размещенного во всю ширину рампы — во всю ширь раскрытой сцены [12].

Впрочем, эта мизансцена ужина в Фамусовском доме, навеянная, вероятно, ассоциациями с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи, как раз и имела, казалось бы, своеобразный raison d'être — своеобразное обоснование.

Ведь и тут и там с одного конца стола к другому перекатывается неожиданное известие, повергающее в тревогу мирно ужинающее сообщество единомышленников и друзей.

* * *

Так оправдывает себя в разных случаях по-разному правильность подмеченной нами композиционной закономерности. Вдаваться во все глубины, которые лежат под этим явлением, мы не будем, а постараемся проследить ее еще на одной области ее приложения. Ибо закономерность о правильности противоположного решения при соблюдении указанных выше условий верна не только для частных решений. Она оправдывает себя и на целой системе принципов, связанных с определенным композиционным строем.

Поэтому нарисованная нами ранее общая картина принципов патетического построения была бы не совсем полной, если бы мы не привели еще примера *противоположного типа построения*, ведущего, однако, к патетическому же эффекту такой же силы.

Пафос темы тоже может решаться через две противоположности, которыми всегда располагают возможности композиционного строя.

Пример прямого хода в построении пафоса мы показали на «Потемкине».

Там мы указывали, что основной признак пафосной композиции состоит в том, что для каждого элемента произведения должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество.

Мы приводили наблюдения над поведением человека в этом состоянии.

«...Сидящий встал. Стоящий вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело (глаза). Сухое — увлажнилось (выступили слезы)» и т. д.

Об его речи мы писали:

«...Неорганизованная в своем обычном течении, она, патетизируясь, немедленно приобретает чеканку явно проступающей ритмичности... прозаичная в своих формах, она немедленно

начинает искриться формами и оборотами, свойственными поэзии» и т. д. *

Наконец, по «Одесской лестнице» мы подробно разобрали это положение применительно к композиции.

Все это были примеры «прямого хода» в построении пафоса.

«Обратный» строй, дающий подобный же эффект, мы раскроем на другом примере.

Таким примером будет другой фильм высокого социального пафоса — *«Чапаев»*.

Пафос «Чапаева» несомненен и проверен на многих и многих миллионах захваченных им зрителей.

Однако если кто-либо, прочитав первую половину этой работы, попробует *непосредственно* приложить к «Чапаеву» данные исследования «Потемкина», то он окажется в крайне затруднительном положении.

«Формулы» не подойдут.

И либо придется брать «под сомнение» формулы,

либо... отрицать тот факт, что «Чапаев» — патетичен.

И то и другое будет неверно.

И секрет здесь в том, что «Чапаев» выстроен по принципу второй противоположности, через которую проступает единый для обоих случаев принцип патетического построения.

Для столь совершенного произведения, каким является «Чапаев», мы вправе ожидать внутри самой вещи «ключевой» сцены, где одно из решающих внутренних технических и стилевых условий непременно «прорвется» и в самое действие, или в самый диалог, или в самую ситуацию.

Это будет непременно наиболее для фильма запоминающаяся, наиболее для него «характерная» сцена или фраза.

В такой сцене обязательно проступит ключ к основам самой темы, ключ, который в то же самое время сможет оказаться и ключом к правильному пониманию композиции как воплотителя данной темы.

Именно в таком виде себя оправдала в «Потемкине» «Одесская лестница»: предельный сгусток драматизма фильма, она же оказалась носительницей предельно заостренных ходов композиции, давших возможность раскрыть их «тайну» и довести их вплоть до раскрытия самого метода.

Я думаю, что характерным для «метода» «Чапаева» при всем богатстве драматизма вещи будет эпизод *наименее* драматичный.

Это, вне всяких споров и сомнений, эпизод «Где должен быть командир?».

Ибо это именно тот эпизод, который вносил в практику нашей советской кинематографии принципиально, стилистически и качественно — новое.

---

* См. наст. том, раздел «О строении вещей», стр. 61—62.

Ведь одной из самых пафосных черт «Чапаева» было то, что здесь *герой не был поднят на пьедестал.*

Что здесь герой показан не выделенным из человеческой среды, не стоящим *над другими людьми,* не скачущим *впереди других людей.*

Здесь герой показан плотью от плоти своего класса; внутри его; с ним; не только *ведущим,* но и *прислушивающимся* — настоящим народным героем.

Как был бы «экстатичен» образ рядового, *которому место в рядах* и который героем вырвался *вперед.*

Так же «экстатичен» образ героя, *которому* «по чину» *место впереди рядов,* когда он показан *внутри рядов,* плоть от плоти их и ему подобных.

Когда герой подан так, что чувствуешь, что он — это мы; что он — это каждый из нас, рядовых; что он — это «мы с вами».

Этим достигнуто не снижение героя, не нивелировка его.

Этим показано, что в один уровень с героем стоят породившие его ряды.

Этим на уровень героя поднят весь породивший его народ.

В «Наполеоне» Абеля Ганса [13] есть одна замечательная сцена.

Наполеон — хотя пока что еще только генерал Бонапарт, однако все же уже и Наполеон.

Он делает смотр войскам после какой-то победы в Италии.

В первом ряду войск — рядовой, бывший приятель Наполеона (его хорошо играет артист Колин). Он хвастает среди соседей своей близостью с Наполеоном.

Он может ее доказать: он нарушит дисциплину, он выйдет на шаг вперед из рядов, и ему ничего за это не будет.

Он делает этот шаг вперед.

На скачущем коне приближается Бонапарт.

Бонапарт видит нарушителя.

Конь останавливается как вкопанный.

Бонапарт узнает нарушителя.

Мертвая пауза.

Короткая резкая команда.

И... весь ряд солдат делает шаг вперед.

Щадя самолюбие друга, Бонапарт заставил не его сделать шаг назад в ряды, а приказал рядам сделать шаг вперед — к нему.

Резко повернут конь. Наполеон скачет дальше.

Колин в обмороке падает на руки соседей...

И трактовка, которая заставляет Чапаева как бы отступить назад, как бы обратно стать в один ряд с прочими, по существу, есть шаг, которым он заставляет всех звучать в ключе одинаковой с ним героики.

Ибо в Чапаеве нет разделения между полководцем — и рядовым.

В нем — единство, какое может быть только в армии побеждающего социализма.

* * *

Мы нашли ключевую сцену драмы не в драматической сцене.

И тот факт, что характерное для *драмы* о Чапаеве падает *не на драматическую* по действию ситуацию — уже глубоко примечателен сам по себе под углом зрения тех предположений, которые мы высказывали об «обратном» решении пафоса в этом фильме.

Присмотримся к этому обстоятельству более пристально. Для этого вглядимся в самый эпизод.

Спор идет о том, где должен быть командир. Все сходятся на том, что место командира *впереди,* с шашкой наголо.

И одна военная мудрость Чапаева говорит о том, что это *не всегда* так, что есть случай, когда командиру надлежит быть *позади,* с тем чтобы к моменту преследования врага, однако, снова вырваться вперед.

Это — урок диалектики боя.

И исследователям пафоса, которые пожелали бы механически распространять положения о пафосе так, как они раскрыты на «Потемкине», и на «Чапаева», сам фильм «Чапаев» мог бы дать такой же урок по вопросам диалектики композиции.

В *известных условиях* развернутой картины боя командир, которому надлежит быть *впереди,* должен быть *позади.* И эти обе противоположности его местонахождения, пронизывая друг друга в его действиях, в равной степени складываются в единстве — в совершенное поведение командира в бою.

Совершенно так же в *известных условиях внутреннего содержания темы* строй пафоса тоже должен не «мчаться с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идти не через противоположность, раскрытую на случае «Потемкина», а путем обратной противоположности.

При этом обе, проникая друг [в] друга, сливаются в единстве того общего метода патетической композиции, который мы раскрыли в предыдущей части работы и который остается верным независимо от того, по которой из двух возможных противоположностей будет двигаться патетический строй той или иной вещи.

Действительно, в соответствующем месте мы ранее приводили примеры поведения человека в экстазе, человека, охваченного пафосом.

Мы говорили о глазах, на которых проступали слезы. Мы говорили о молчании, разражавшемся криком. Мы говорили о неподвижности, перебрасывавшейся в рукоплескание.

Мы говорили о *привычной* прозе, неожиданно переходившей в строй поэзии.

Но разве *обратная картина* этих явлений не будет соответствовать той же формуле «выхода из себя»? Влажные глаза, внезапно высохшие. Пароксизм криков, внезапно умолкающий. Рукоплескание, внезапно остановившееся. *Вполне уместная возвышенная поэтическая речь, внезапно зазвучавшая... привычной разговорной прозой.*

Не это ли то же в своем роде, чем был для своего времени неожиданный эффект русского женского имени на страницах романа, привыкших к Элоизам, Клариссам, Алинам, Полинам и Селинам:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим...

Аналогии по существу здесь нет, конечно, никакой.

Речь здесь идет об исторически вовсе разном.

В связи с высокими образцами патетических фильмов первого типа никак не скажешь, что наша кинематография поступила подобно матери Татьяны:

...Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев...

Это было бы так же неверно и оскорбительно для нашего кино, как сказать, что с приходом «Чапаева» наша кинематография

...стала звать
Акулькой прежнюю Селину...

Однако если с *поэтического языка* нашего кино снять прописческую «Селину», а с *высокой его прозы* — унизительную «Акульку», то мы приблизимся к тому, что имело место в «Чапаеве».

Действительно, в *«Чапаеве» то, о чем принято говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано простой разговорной речью.*

Героика самого сюжета как бы сама «в себе» уже звучит литаврами; но композиция заставляет изложение этого сюжета из вполне для него естественных и уместных форм «возвышенного письма» непрестанно перебрасываться в новое для него неожиданное качество — в бытовой прозаический строй.

Энгельс популяризировал память о мсье Журдене [14], напомнив всем о том, что тот не знал, что разговаривает прозой.

О сюжете «Чапаева» можно было бы сказать, что он, сам того не ведая, «от природы» говорит стихом.

Стих для подобного внутренне взволнованного сюжета так же очевиден, обыденен, как прозаический строй речи для невзволнованного человека.

И сдвиг из естественно ожидаемой приподнятости стиля в нарочитую прозаичность — совершенно такой же *скачок из качества в качество, как перескок разговорной прозы в размеренность речи — для противоположного случая...*

Стиль пафоса побеждающего Октября отразился в композиционном строе «Потемкина».

Стиль пафоса победившего Октября отразился в композиционном строе «Чапаева».

Но как едины в методе победы большевизма до Октября и после,

так же едины и методы построения пафоса «Потемкина» и «Чапаева».

* * *

Мы почти исчерпали интересовавший нас материал, однако, как говорится, еще «остается отметить».

Остается отметить то обстоятельство, что и «Чапаев», сделанный «в основном» во второй патетической «манере», в трех весьма ответственных точках решает свои задачи и прямым патетическим ходом.

Это — атака каппелевцев.

Это — сцена с отстреливанием Чапаева на чердаке.

И это — взрыв в конце фильма.

Построенные по первому методу, они-то и оказываются теми местами, которые композиционно непосредственно перекликаются с «Потемкиным», хотя и не везде в них соблюдена строгость патетического письма в той же степени, как это имеет место в «Броненосце».

Однако в этих трех точках интересно вовсе другое: интересен сам факт *перескока основного и характерного для всего фильма пафосного письма в письмо противоположное.*

То есть то, что здесь имеется скачок из одной противоположности в другую *внутри самого метода патетического письма*, располагающего этими противоположностями.

Это, пожалуй, второе, чем «Чапаев» может обогатить опыт пафосного письма и наличные его образцы.

Все же вместе взятое говорит о том, что метод патетической композиции, как мы его раскрыли выше, *един в своих противоположностях и одинаково верен, все равно с какой противоположности мы не вникали бы в освоение единого этого метода.*

При всем этом, однако, надо еще раз твердо напомнить, что избираемая противоположность — *не есть авторский произвол.*

Всегда она исторически обусловлена, продиктована эпохой, моментом.

Когда-то меня очень поносили за то, что я разбил пятнадцать первых лет советского кино на три «стилистические пятилетки», имевшие якобы свои определенные черты и резко отличные друг от друга физиономии [15].

Прав я или не прав, решит, конечно, детальная разработка истории нашего кино.

Но единство стилистических принципов на целых группах фильмов, которые были «ведущими» для определенного периода, и сейчас несомненно и очевидно.

Так, в частности, обстоит дело и с теми признаками пафосного письма, которые мы сейчас разобрали в двух статьях.

«Стачка», «Потемкин», «Мать», «Арсенал» и т. д.— фильмы первого типа пафоса.

«Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики» — яркие образцы другой противоположности патетической композиции.

При этом интересно отметить, до какой степени крепко те или иные фильмы связаны с тем или иным методом письма.

Так, например, прекрасный «Депутат Балтики», как только он пытается выйти за пределы характерной для него манеры патетического письма,— оказывается сразу же композиционно беспомощным.

Так, финал картины — уход на фронт,— неразрешимый «вторым методом», оказывается несравненно ниже всего остального фильма.

То же самое можно обнаружить и на «Мы из Кронштадта». Здесь случилось то же самое с прекрасно в сценарии задуманной сценой морского десанта, никак не сумевшей подняться до нужной патетической мощи композиции «первого рода».

Впрочем, об этой картине в целом хотелось бы, быть может, парадоксально сказать, что по сценарию она несомненно примыкает к первому методу, тогда как по режиссерским симпатиям она несомненно ближе ко второму.

В связи со всеми этими соображениями чрезвычайно любопытно отметить, что четвертое пятилетие нашего кино (1935—1940), на своем исходе давая высокие образцы пафосного письма второго типа — в «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»,— вместе с тем возвращается к обогащенному же опытом первому типу патетической композиции.

Возникают «Александр Невский» (1938) и «Щорс» (1939), несомненно связанные с новым аспектом традиции патетического письма дочапаевской эпохи «Броненосца» и «Арсенала».

Какую-либо историческую «закономерность» подобной «пульсирующей» смены, может быть, когда-нибудь расшифруют или разгадают.

Но историческая обусловленность стилистической особенности обоих этих фильмов как таковых отчетлива уже и сейчас.

Обе эти картины в острейший творческий период своего создания совпадают с громадным патриотическим подъемом всей нашей страны.

С тем пламенным подъемом всенародного патриотизма, который останется в памяти неразрывно с героикой боев на озере Хасан.

Этот пламенный боевой пафос, охвативший все народы СССР в 1938—1939 годах, был тем, что определило методический крен, в котором воплотилось патетическое письмо обоих фильмов.

Вынесенные на плечах патриотического подъема многомиллионного народа, эти два фильма — «Невский» и «Щорс» — стали как бы пилонами ворот, в которые вместе со следующим пятилетием широкой волной вновь вливались к нам фильмы большого патетического разворота первого типа.

И по стилю своему они отнюдь не были простым возвратом к первому типу, а тем «как бы» возвратом к предыдущему, согласно которому идет подлинно диалектическое поступательное движение и развитие, в своем поступательном движении не теряющие ничего из того, что может это движение обогащать опытом, мудростью и прогрессивностью — в интересах трудящихся всего мира.

Что же касается самого метода пафосного построения вообще, то хотелось бы, расставаясь с этой темой, чтобы читатель запомнил в глубинах души своей сказанное выше, а именно то, что строй этого метода патетичен именно тем и потому, что он служит сколком со строя величайших мгновений становления судеб Истории Мира и Человечества — моментов *диалектического свершения* этих судеб.

Мне, кажется, первому приходится подробно разбирать методику и практику патетического письма.

Оно и понятно.

Ни перед кем, доселе работавшими в искусстве, не лежало подобного реального куска патетической истории столь пламенной и вместе с тем столь последовательно научной в тех методах, которыми был достигнут величайший взрыв истории человечества, разрушивший перегородки классового общества и водворивший бесклассовое государство размахом в одну шестую часть земного шара. И если только наша эпоха, особенно сейчас, увенчанная победами нашей Красной Армии, победоносно вышедшей и выведшей народы из мировой бойни, сможет научно овладеть и всеми тайнами строения вещей — чему первыми попытками являются положения этой работы,

— то мы вправе искать в материалах прошлого если не методической разработки этого ощущения единства поступи с при-

родой и историей в конкретные методы письма — то, во всяком случае, свидетельства *о самом этом чувстве как основе самого пафоса переживаний.*

И где же искать таких свидетельств, как не в эпохе французской революции, когда пафос, по словам Маркса, казался разлитым во все закоулки обыденной жизни и быта [16].

Так оно и есть.

И искомое высказывание прошлого сыскали объединенные усилия двух экстатиков в словах и речах одной из наиболее патетических фигур французской революции: [Сен-Жюста] [17].

Жорес [18] и Роллан [19] — сами носители и мастера пафоса — нашли подобную мысль в его словах.

В послесловии к «Робеспьеру», в статье «Слово имеет история», Ромен Роллан 1 января 1939 года * пишет о Сен-Жюсте:

«...Его вдохновляло восторженное сознание своего тождества —

с силой вещей, которая ведет нас, быть может, к результатам, о которых мы сами не помышляем **.

— своего тождества с законами, направляющими историю человечества.

Своей чудесной прозорливостью он был обязан глубокому чувству природы, которое Жорес подметил в его речи от 23 вантоза (13 марта 1794 года),— этому романтизму интуиции, который молниями прорезал его подчас туманные речи...»

---

* Как любопытно! — в тот самый день, когда я заканчивал первый раздел этой работы, напечатанный отдельной статьей под названием «О строении вещей» в журнале «Искусство кино», № 6, 1939 г. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Эти слова принадлежат Сен-Жюсту.— См.: Ромен Роллан, Театр Революции. Москва, изд. Худож. лит., 1939, стр. 360. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

IV. НЕРАВНОДУШНАЯ ПРИРОДА

МУЗЫКА ПЕЙЗАЖА И СУДЬБЫ МОНТАЖНОГО КОНТРАПУНКТА НА НОВОМ ЭТАПЕ

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!

Пушкин

В предыдущей статье[1] мы подробно и обстоятельно касались большинства случаев, где элементы «Потемкина», как построения патетического, «выходили из себя».

Есть еще одна область «выхода из себя», которая, в общем, с легкой руки «Потемкина» входила в моду, хотя и не всегда в методику.

Это выход изображения в музыку.

Это та внутренняя «пластическая музыка», которую на этапах немого кино несла на себе сама пластическая композиция фильма. Выпадала эта задача чаще всего на долю пейзажа. И подобный эмоциональный пейзаж, действующий в картине как музыкальный компонент, и есть то, что я называю «неравнодушной природой».

Разбору самого этого явления и разных фаз его развития и посвящены последующие страницы. Эта тема естественно переходит в общие вопросы пластического звучания, в проблемы развития этих принципов с приходом звука и звукозрительного кинематографа и в дальнейшем занимается выяснением общих сдвигов внутри теории и практики монтажа на новом этапе, двадцать лет спустя после того, когда они в таком виде были установлены в «Потемкине».

* * *

Итак, немое кино само себе писало музыку.

Пластическую.

И это тоже был своеобразный «выход из себя», выход в другое измерение. *Пластике* немого кино приходилось еще и *звучать*.

Музыкальный ход сцены в те дни решался строем и монтажом изображения.

Из монтажных кусков слагался не только ход сцены, но слагалась и ее музыка.

Подобно тому как немое лицо «говорило» с экрана, так с экрана же «звучало» изображение.

В наибольшей степени «звучать» выпадало на долю пейзажа. Ибо пейзаж — наиболее вольный элемент фильма, наименее нагруженный служебно-повествовательными задачами и наиболее гибкий в передаче настроений, эмоциональных состояний, душевных переживаний. Одним словом, *всего того*, что в своей, смутно уловимой, текучей образности доступно в исчерпывающей полноте только музыке.

В этом месте мог бы возникнуть вопрос: «А... вообще, почему, собственно говоря, непременно требуется музыка? Почему о музыке здесь говорится как о чем-то *вообще*, a priori необходимом и само собой разумеющемся в фильме?»

Ответ мне кажется довольно ясным. [Дело] не столько [в] усилении воздействия (хотя в очень большой степени и в этом), *сколько в том, чтобы эмоционально досказывать то, что иными средствами невыразимо*.

Соотношение между изображением и музыкой здесь может быть охарактеризовано, пожалуй, теми же словами, которые находит Вагнер, сопоставляя *словесную* речь и речь *тональную*:

«Тональная речь, как чистейший орган чувства, высказывает именно лишь то, что не удается выразить речи словесной, то есть по существу — невыразимое» («Опера и драма», IV, 218).

В таком же роде пишет другой композитор, Арнольд Шёнберг [2], на страницах сборника «Der blaue Reiter» (Мюнхен, 1912, стр. 31) о песнях Шуберта:

«Мне представлялось, что я, не зная текста самого стихотворения, таким путем ухватывал истинное его содержание, пожалуй, даже глубже, чем если бы я держался на поверхности чисто словесного изложения мыслей».

В таких же выражениях пишет и Сен-Санс [3] (в «Portraits et souvenirs», 284):

«...Музыка начинается там, где кончается слово, она высказывает непроизносимое, она заставляет нас в самих себе находить неведомые доселе глубины; она передает настроения и «состояния души», которые не могут передать никакие слова. И заметим мимоходом, вот почему драматическая музыка так часто пользуется посредственным — или хуже того — текстом; дело в том, что в некоторые мгновения именно музыка становится глаголом, именно она выражает все; текст становится второстепенным и почти ненужным...»

На путях приближения к воплощению этой сферы *чистой эмоциональности* из всех элементов пластики, как сказано выше, *ближе всего к музыке лежит пейзаж.* На долю его и выпадает в условиях немого фильма задача — эмоционально досказывать то, что в совершенной полноте удается выразить только музыке.

Осуществлялось это путем вплетения «пейзажных секвенций» в общий ход фильма, где они действовали совершенно так же, как в более сжатом виде действовал печатный титр якобы произносимого текста, вписанный между шевелившимися губами крупных планов.

Здесь была та же попытка приблизить неизбежную в немом кино *последовательность* таких музыкальных «пассажей» к ощущению синхронной *одновременности* с остальными частями фильма.

Чаще всего это достигалось вводными пейзажно-музыкальными «прелюдиями», которые, создав нужное эмоциональное состояние и настроение, потом перескальзывали своими ритмическими элементами в дальнейший ход самой сцены, сюжетно звучавшей в том же ключе: вступительная часть раскрывала это звучание в чистом виде и на протяжении всей сцены, построенной по тому же ритмическому и зрительно-мелодическому строю, эта внутренняя музыка продолжала звучать в чувствах зрителя.

В этом направлении «Потемкину» было суждено включить в себя один из наиболее законченных и разработанных образцов музыкального разрешения пейзажа, несмотря на то, что по времени он был одним из первых фильмов, пластически разрешавших музыкальные задачи.

В дальнейшем мы видим немало злоупотреблений в этом направлении, хотя бы, например, у мастеров так называемого французского «Авангарда», которые в работах Ман Рея или Кавальканти, сняв с пейзажных симфоний *конкретную направленность* эмоции [4], неминуемо растворили возможности их определенного воздействия в чисто импрессионистическую *игру беспредметно смутных переживаний.*

Иной была судьба пейзажа в советской кинематографии.

Если «Потемкин» несколько опередил другие фильмы по методу органического включения эмоционального пейзажа, то тем не менее выражал он в основном, конечно, общее устремление, которое было характерно около 1925 года для всей ведущей части нашей кинематографии в целом.

Правильно пишет об этом в одной из своих статей оператор Головня [5] («Советское искусство», № 6, 12 декабря 1944 года):

«...В 1925—1926 годах почти одновременно появились три фильма: «Броненосец «Потемкин», «Мать» [6] и «Шинель» [7].

В этих картинах пейзаж выступил в совершенно новом качестве. Он был включен, как выразительный компонент, в драма-

тургию фильма, и живописная форма пейзажа стала иной, кинематографической.

В «Броненосце «Потемкин» перед кульминационной сценой «Плач над трупом Вакулинчука» были вмонтированы знаменитые «туманы» — ряд кадров, где в медленном движении тяжелого тумана над водой, в выступающих из мглы черных силуэтах кораблей рождалось ощущение тишины и тревоги, а в кадрах, где лучи солнца начинают пробиваться сквозь пелену туманов,— ожидание и надежда.

В «Матери» эпизод убийства в трактире заключался кадром, где плакучие ивы со слегка шевелящейся серебристой листвой просвечены утренним мягким солнцем. Так пейзажем давалась эмоциональная «разрядка» трагической сцены.

А сцена в тюрьме перемежалась «кадрами весны». Яркая солнечность весенних ручейков и легких облачков на небе диссонировала с мраком тюрьмы, и этот контраст помогал выражению состояния героя.

В «Шинели» зримо предстал перед нами гоголевский Петербург. Пейзаж в этом фильме не был вмонтирован отдельными кадрами, нет — действие фильма развертывалось на фоне пейзажа. Но это был активный фон, он ярко характеризовал эпоху, определяя стиль всего фильма...»

Дальше Головня пишет:

«...Мне думается, что в современном художественном фильме пейзаж выступает скорее в литературном качестве, чем в живописном.

Иногда пейзаж вмонтирован в фильм как вставка, иногда - как вступление в тот или иной эпизод, но по большей части он включен в непосредственное развертывание действия, выполняя одновременно функцию и живописную и драматическую.

Эта «литературная» трактовка пейзажа в композиции фильма — один из стилистических признаков советского кино...»

Здесь нас, конечно, несколько удивляет рядом с упоминанием «литературной» трактовки пейзажа и его драматургической роли отсутствие упоминания в первую очередь его *музыкальной функции*, которая и есть, собственно, *основной способ разрешения упоминаемых задач*.

Впрочем, это как раз и не случайно, потому что *музыкальную линию пейзажа*, начатую «Потемкиным», продолжают далеко не все фильмы советской кинематографии, в лучших своих образцах ограничиваясь *пейзажем только эмоциональным* *.

Наше же исследование будет касаться именно музыкального пейзажа прежде всего.

---

* О различии обоих см. ниже. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

* * *

В «Потемкине» я имею в виду вступительную часть эпизода траура над телом Вакулинчука — симфонию туманов в одесском порту.

Эта сцена отнюдь не единственная, которой приходится иметь дело с пластической музыкой.

Так же построена и «ночь, полная тревоги» в ожидании встречи с эскадрой. Неся в себе высшую точку развития и нарастания темы убитого Вакулинчука, она — как пластически, так и ритмически — перекликается со сценами траура по Вакулинчуку.

Нарастающий драматизм заставляет серые туманы рассвета в одесском порту здесь сгущаться до черноты сумерек и ночи. Серое серебро поверхности воды в сценах тумана здесь становится черным с резко рассыпанными по ней отсветами острых бликов. Серое как бы раздваивается в черную поверхность и белый блик. Силуэты деталей порта из сцены туманов становятся сперва статуарными фигурами замерших на вахте матросов, с тем чтобы к приближению адмиральской эскадры ожить бесчисленными отдельными действиями, на которые распадается подготовка броненосца к бою, связывая отдельные части броненосца (трапы, пушки, машины) вместе с людьми в одно, устремленное к бою целое.

Нагнетение и здесь разрешается взрывом, но не ожидаемым грохотом орудий, а возгласом «Братья!» и взлетом матросских шапок в небо, подхватывающих тему митинга протеста над трупом и его кульминационной точки — взвившегося над броненосцем красного флага.

В совсем ином строе — и в иной, я бы сказал, оркестровке — разрешены и другие сцены, например, *расстрел на одесской лестнице*, построенный на основной теме барабанной дроби ног и выстрелов солдат, расстреливающих мирных жителей Одессы,

или симфония машин во *встрече с эскадрой*, чей пластический грохот и ритмическое биение как бы ведет во встречном обороте ту же самую тему «солдатских ног» из предыдущей сцены.

Однако в обеих сценах ситуации в первую очередь нагружены конкретным драматизмом развертывающихся событий, а потому для анализа лучше остановиться на образце создания музыкального настроения чисто пейзажными средствами.

Поэтому мы и избираем для разбора *сцену рассвета в одесском порту.*

Традиция подобных композиционных разрешений вообще отнюдь не прекратилась с уходом с экрана немого кинематографа, наоборот, в своих *прогрессивных* начинаниях звукозрительное кино неизмеримо расширило подобные стилистические и выразительные возможности, синтезируя все доступные ему средства выражения.

А потому стоит остановиться на этом эпизоде вовсе не как *на примере музейного прошлого,* а как на определенном этапе развития совершенно отчетливой области выразительности фильма вообще.

«Одесские туманы» — как бы связующее звено между *чистой живописью* и *музыкой звукозрительных сочетаний* новой кинематографии.

Сюита туманов — это еще живопись, но своеобразная живопись, которая через монтаж уже познала ритм смены *реальных длительностей* и осязательной последовательности повторов *во времени,* то есть элементы того, что доступно в чистом виде лишь музыке.

Это некая «постживопись», переходящая в своеобразную «прамузыку» (предмузыку).

Поэтому закономерно и вполне обоснованно именно здесь взглянуть в *традиции прошлого* подобной стилистической манеры — *«музыки для глаз»,*— прежде чем прочертить путь, по которому развитие этой манеры и методики движется вперед среди богатейших возможностей звукозрительного фильма.

С особой полнотой *«музыка глазная»* * процветает в искусстве Дальнего Востока — в Китае и Японии.

И особенно богато именно в пейзажной живописи.

Нас не должно удивлять, что наиболее законченные образцы этого мы можем найти в Китае.

Ведь именно в Китае существует даже в самой литературе такое явление, как не *звуковая поэзия,* а — *поэзия одних начертаний!*

«Своеобразный характер китайского языка, представляющий из себя явление, единственное в своем роде, заставляет различать поэзию, произнесенную вслух, от поэзии написанной, слова, составляющие поэтическое произведение, от знаков, которые их изображают. Всем должно быть известно, что в китайской письменности начертательные знаки, соответствующие известному слову, не имеют никакого отношения к звукам, составляющим это слово» (В. Марков, Предисловие к книге «Свирель Китая», изд. 1914 г.).

Еще отчетливее пишет об этой стороне поэзии Ганс Бетге в послесловии к сборнику переводов китайской лирики (Hans Bethe, Die chinesische Flöte, Leipzig, 1919):

«...Китайская просодия крайне сложна. Из сочетания сложнейших живописных особенностей китайской письменности и своеобразного звукового строя китайской речи создается своеобразная ритмика, которая в одинаковой степени диктуется как живописными, так и музыкальными закономерностями.

* «Музыка глаз» — термин великого декоратора Пьетро Гонзаго[8]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

С европейской поэзией здесь общего ничего нет, если не считать внешнего признака наличия рифмы.

Здесь все держится на глубоко и тонко разработанном параллелизме, который часто в порядке антитезы опирается не только на слова, мысли или словесные образы, но проникает в тонкие частности синтаксических построений и распространяется дальше в самые сокровенные черты, столь искусно разработанную орнаментальную выразительность самих начертаний письменности. И все это теснейшим образом сплетено с понятием китайской поэзии. Эта поэзия обращается и к уху и к глазу в одинаковой степени...» *.

Но *дело* еще шире.

В китайской поэзии нет белого стиха, и вся поэзия строится на рифме. «Оды», собранные и изданные Конфуцием[11], служат как бы «энциклопедией рифм». Любые слова, которые оказываются рифмующимися в этом сборнике, могут быть в рифму использованы где угодно, но ни других слов, ни других рифм пользовать нельзя. В результате все группы возможных рифм сводятся к ста шести (106), но мало этого — понятно, что слова, бывшие в рифму лет за 500 до рождества Христова, во многих случаях, перестав произноситься так, как они произносились раньше, давно уже утеряли эту черту созвучности рифм. Однако, тем не менее, по-прежнему разрешается пользоваться только раз установленным набором рифм. H. A. Gilles, который приводит в книжке «China and the chinese» (Нью-Йорк, 1902) эти любопытные данные, иллюстрирует последнее положение аналогичным примером из Чосера[12].

Две строчки из «Кентерберийских рассказов», прочитанных так, как произносятся слова сейчас, никак не рифмуются:

When that aprilis with his showers sweet,
The drought of march hath piecod to the root...

Сейчас никому не придет в голову рифмовать:
«sweet» (сладостный) — «свит» и «root» (корень) — «рут». Но все дело в том, что во времена Чосера слова произносились иначе — и «sote» и «rote» *были в рифму*.

Это уже буквальное приложение к области литературы того, что происходит в пластической «рифмованности» изображений и линий на рисунке или в живописи.

Совершенно по-разному пишущиеся слова («sweet и root») путем древнего *произнесения* приводятся в рифму («sote — rote»).

---

* Мы обнаруживаем интересное «возрождение» всего этого на рубеже XIX—XX вв. в игре на разнице шрифтов и типографского набора у Маринетти[9], дадаистов (Тристан Цара[10]) и у наших ранних футуристов! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Здесь это неожиданно и непривычно.

В искусстве же пластической композиции это имеет место на каждом шагу.

Действительно, два различных по виду предмета путем *«пластического произнесения»* — то есть путем *графического способа их начертания* — оказываются линейно соответствующими и вторящими друг другу, оказываются в условиях того, что можно было бы назвать *«пластической рифмой»*.

Так линия горного обвала повторяет линию согнутой спины старика,

подол платья вторит линиям течения реки

или разбегающиеся кудри — бегу облаков и т. д.

И именно такая «рифмованность» линий как раз очень характерна для китайского и японского рисунка.

Как видим, приемы, лежащие *внутри произносимой литературы*, и приемы *внутри живописи* объединяются через любопытные черты лежащей между ними области *литературы писаной*, расходящейся с литературой звучащей и *примыкающей скорее к закономерностям пластической изобразительности*.

Особенности китайского письма, и в особенности — китайской просодии, нас поражают необычностью своих черт.

Нам кажется, что все это очень далеко от нас и что ничего подобного мы в своей практике и художественной деятельности якобы не знаем.

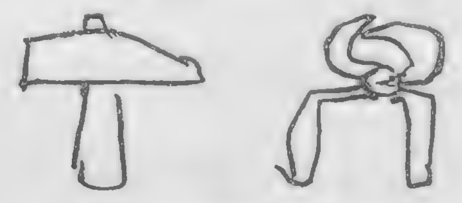
На подобной недифференцированной просодии несомненно лежит отпечаток «детской стадии» поэзии — известная доля инфантильности.

И если мы поищем аналогичных примеров среди «инфантильных» областей нашей поэтики, то мы найдем сколько угодно таких образцов.

Прежде всего, конечно, в области детских книг и стишков.

Я сам с детства помню стишки, где начертания созвучных по звуку слов даются средствами разных областей: сами слова даются буквенным начертанием, а рифмы к ним — рисунками.

Чтобы гвозди забивать
И их вновь вытаскивать,
Нужны нам две вещи:



(то есть молоток и клещи).

Если таковы формы назидательных развлечений для младшего возраста, то возраст средний и выше среднего развлекается... ребусами, где происходит то же самое.

«Закономерный» ребус строится на том, что звуковое обозначение предмета фонетически соответствует нескольким смыслам.

Разгадка ребуса обычно сводится к тому, что картинки прочитываются по своему второму, звуковому смыслу совершенно так, как читаются составные иероглифы Китая.

Наиболее популярная форма ребуса — это ребус комический, который строится, кроме того, еще на фонетическом сдвиге в сторону соответствия двух слов, орфографически не совпадающих.

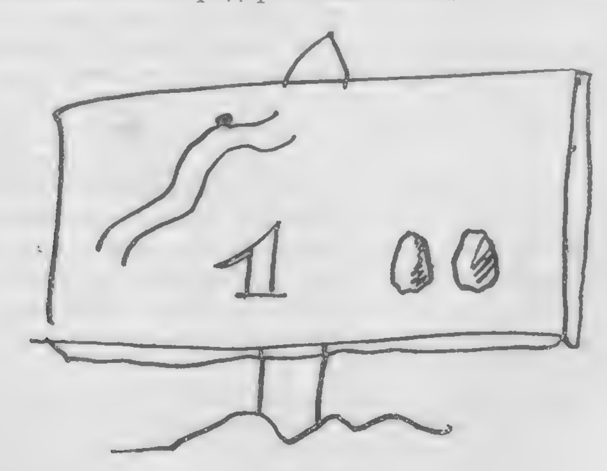
(В поэзии этот прием довольно част и дает известную заостренность языку рифм.

Например:

...Погоди, товарищ Гофман,
Не довольно ли стихов нам.
Нет ли здесь у вас «Известий»,
Очень хочется прочесть.
...Не думал, не гадал,
Чтоб могла, как В. Качалов,
Декламировать вода...

Кирсанов, Моя именинная)

Примером такого комического ребуса может служить следующий шутливый, якобы придорожный плакат:



По замыслу анонимного автора ребуса это означает:

«Дорога раздвоится» (дорога раз-два-яйца).

Этот пример сразу же приводит на память примеры, где силуэту изобразительного начертания букв придают самостоятельное предметно-изобразительное толкование.

Мы знаем, что как ранее чисто пиктографический иероглиф [13], так и ранее чисто изобразительные буквы произошли от схематичных картинок.

Поэтому особенно остро действует это — чаще комическое — возвращение этих былых изобразительных силуэтов обратно в среду изображений внутри картинки.

Это, конечно, особенно часто на Востоке, где иероглиф гораздо меньше утратил связь со своим изобразительным прошлым, нежели наше начертание букв.

Так, есть забавный морализующий эстамп Хокусаи [14], призывающий к большей чистоте сыновьего пиетета по отношению к родителям. Картинка изображает это непосредственно: туча маленьких смешных человечков старательно скоблит, моет и чистит громадный иероглиф, означающий «детское уважение к родителям».

Похожую игру слов я вспоминаю еще по одному примеру:

по одной резко антисемитской открытке, имевшей хождение в 1905 году и направленной против консолидации международного еврейского капитала. На открытке были изображены слова «Союз европейских держав». К буквам «О» и «П» в слове «европейских» были привязаны канаты, за которые изо всех сил тащили представители международного еврейского капитала. Буквы выползали из слова «европейских», превращая его в слово «еврейских» и придавая новый смысл самому лозунгу на открытке.

Аналогичный пример игры изображениями и смыслом букв, использованный на этот раз в рекламном деле, приводит журнал «Die Reklame» за сентябрь 1925 года.

Здесь из букв слова «WER» — «КТО» — сделана фигурка человечка с приставленной к ней головкой. Это рекламная марка одного из франкфуртских предприятий по рекламе.

И в каждой рекламной картинке эта фигурка участвует *и как* слово в фразе, составленной из него совместно с другими словами, *и как* комический персонаж, поступком иллюстрирующий содержание фразы («*кто* думает за вас», «*кто* приносит вам доход», «*кто* указывает вам на ваши ошибки», «*кто* всегда попадает в цель» и т. д.).

Сюда же примыкает и очень популярный физкультурный прием, когда из массовых фигурных построений выстраиваются буквы или национальные эмблемы.

Иногда в таких построениях таится немалая доля непроизвольной иронии.

Вспоминаю, как я развлекался в свое время в Мексике, снимая с верхушки колонны Свободы эмблему свободной Мексики, составленную из фигур... полицейских, принимавших участие в спортивном параде. [...]

Хочу думать, что после всех приведенных примеров особенности китайской просодии [15] нам становятся значительно более близкими, понятными и ощутимыми.

Ну-с, а для кого и этого всего еще мало, пусть тот вспомнит в этом месте еще «Тристрама Шенди» [16]; в этом коллекторе иронических приемов литературного письма одна из тирад «дяди моего Тоби» переходит в красноречивый жест, и автор приводит его не в порядке словесного описания, но помещает на той же странице после двоеточия — графический росчерк самого этого жеста!

Интересно и то, что само разнообразие пластических мотивов, из которых может слагаться рисунок или картина, кажется столь же ограниченным по числу, как будто и здесь имеется некое подобие канона, регулирующего их количество и качество,— канона, схожего с каноном «Од» Конфуция для литературы.

Во всяком случае, присутствуя в любых взаимных сочетаниях и комбинациях, число элементов этого набора изобразительных мотивов очень невелико.

Разнообразие достигается изысканностью самих композиционных ходов, а не путем расширения количества объектов, они обычно остаются в пределах реки, озера, скал, горных цепей, водопадов, деревьев определенного типа, соломенных хижин и деталей монастырей.

Я обращаюсь к китайскому пейзажу еще и потому, что меня интересует не только *эмоциональность* пейзажа, но прежде всего его *музыкальность*, то есть та разновидность «неравнодушной природы», когда эмоциональный эффект достигается не только *подбором изображенных элементов* природы, но прежде всего и главным образом *музыкальной разработкой и композицией* того, что изображено.

Именно в этом направлении работает музыкальный пейзаж периода немого кино, из этого именно метода проистекает прямое перерастание в музыкальную работу на дальнейших этапах развития фильма и *сохранятся* единая традиция и методика этой работы — от *немого* через *звуковое* к *звукозрительному кинематографу.*

Мне кажется, что деление кинематографии на такие три этапа — правильно.

Под *звуковым* кино я понимаю кинематограф *неорганического соприсутствия звука и изображения:*

таково, теоретически рассуждая, раннее звуковое *кино,* но практически, к сожалению, очень большое количество и *фильмов* современных. Эти фильмы характерны превалирующей ролью звука *в основном словесно-речевого порядка.*

Последующий же этап звукозрительного кинематографа есть *кинематограф органической слиянности звука и изображения,* как

соизмеримых и равнозначащих элементов, выстраивающих фильм в целом.

Интересно отметить, что предельная ответственность завершающего творческого акта по отношению к фильму во всех трех этапах отодвигается все дальше и дальше к *новым фазам конца!*

Если в *немом* кино таким участком оказывалась фаза *«монтажа»*, в звуковом — *«озвучание»*, то сейчас в звукозрительном фильме самая сложная работа над «вертикальным монтажом» происходит в процессе... *перезаписи.*

Любопытно отметить, как органически продолжают друг друга этапы первый и третий — в своих тенденциях к слиянию разных сфер воздействия в *единство* — и как им противостоит наименее кинематографическая средняя фаза «разговорного» прежде всего фильма, это та самая промежуточная стадия, которой (в целях правильного движения к тому, что надо) мы еще в «Заявке» 1928 года [17] вместе с Пудовкиным и Александровым рекомендовали резкий *разрыв, расхождение* и контрапунктическое *противопоставление* стихии звука и стихии изображения.

Что же касается нашей основной темы, то совершенно очевидно, что эмоцию может вызывать не только музыкально построенный пейзаж, но часто, конечно, и сама *предметность* пейзажа.

Я уже не говорю о разрушенных домах или дымящихся развалинах, одинаково впечатляющих в кадрах кинохроники или на литографиях Домье (особенно в сериях листов, связанных с франко-прусской войной), но и всякий «унылый» пейзаж из голой земли и ободранного одинокого дерева всегда имеет шансы сам по себе — *по составу предметов* — вызывать угрюмое настроение и угрюмые эмоции. Вспомним такие фоновые пейзажи Домье из других серий его литографий или приведем для разнообразия описание У. М. Теккерея [18], посвященное пейзажу Джорджа Крюикшенка [19]:

«...Мы не можем не упомянуть «Оливера Твиста» и прославленные рисунки г-на Крюикшенка к нему... Прощание Сайкса с собакой... Какую трогательную картину меланхолического отчаяния являют собой Сайкс и собака! Бедный пес не слишком хорошо нарисован, а пейзаж сухой и застывший; но в этом случае недостатки выполнения, если недостатками их можно считать, скорее усиливают, нежели ослабляют общий эффект картины. Она производит странное, одичалое, угрюмое впечатление разбитого сердца. Нам кажется, что мы видим пейзаж таким, каким он рисовался налитым кровью и ужасом глазам Сайкса...» (William Makepeace Thakeray, George Cruikshank, «Westminster review», June, 1840).

Между нами говоря, Теккерей, по-моему, несколько преувеличивает степень фактического эмоционального звучания этого пейзажа. Поэтому мы ограничимся одним описанием, без репродукции, самой картинки. А впрочем, может быть, для сороковых годов прошлого столетия этого и было достаточно!

Конец XVI века был требовательнее; достаточно вспомнить, что считающаяся, кажется, чуть ли не первым самостоятельным пейзажем на протяжении истории живописи вообще «Буря над Толедо» кисти Эль Греко — одновременно же остается почти не превзойденным образцом пейзажа бурно эмоционального!

Меня же, повторяю, интересует здесь пейзаж не только *эмоциональный*, но *музыкальный* прежде всего.

* * *

Проследить основные черты музыкального пейзажа, конечно, интереснее всего на истоках жанра, где он одновременно достиг и высшей степени совершенства. Именно здесь он чертами своей *юности* естественно перекликается с *этапом возникновения* подобного же явления на первых шагах становления кинематографа как самостоятельного искусства.

Пейзажные сюиты, которыми оперируют китайцы, кстати сказать, по методу своему особенно близки к симфонии, построенной из *последовательности* целого ряда *пейзажных кадров*, которыми оперировало, создавая свою «музыку», немое кино.

Не забудем, что отдельный пейзажный кадр, «вклеенный» в действие, как почтовая марка, никогда не достигал подобного эффекта и неминуемо действовал лишь в пределах географической информации (такая «информация» почти всегда — *удел* как отдельно взятого кадра, так чаще всего и *первого* кадра из серии последовательно взятых. Если это не кадр типа «удара волны» в начале «Потемкина»).

Что же касается дальнейших путей развития того, что было найдено в «туманах Одессы», то они лежат уже за *пределами* немого кинематографа.

Их традицию продолжают в том же направлении звукозрительные разрешения в «Александре Невском» («рассвет» перед Ледовым побоищем) [20] и в еще большей степени отдельные сцены в «Иване Грозном».

Однако, прежде чем обратиться к *живописному прошлому* и к *звукозрительному будущему* «одесских туманов», вскроем вкратце, на чем и как строится их собственная впечатляющая игра.

Композиция их строится в основном на трех элементах:

1. Туманы.
2. Вода.
3. Силуэты предметов (краны в порту, суда на якорях и т. д.).

Интересно, что все эти элементы принадлежат к той же системе «четырех стихий» природы, использование коих в своем образном строе требовала эпоха елизаветинской поэтики и театра Шекспира:

воздух, вода, твердь, огонь.

В этой вступительной части сцены траура четвертый элемент — стихия огня — пока что отсутствует.

Но это вполне закономерно — здесь пока что смерть, траур, пассивное начало.

Стихия огня ворвется дальше

— огнем митинга протеста, в который перебрасывается траурный митинг по Вакулинчуку.

Каждый из трех элементов от кадра к кадру по-разному и посвоему вступает в сочетания с двумя другими.

Вот кадр, целиком поглощенный серой пеленой тумана. Еле прочитываются смутные силуэты мачт, как бы задернутых полупрозрачным траурным тюлем.

Вот кадр чистой серебристой поверхности вод, и только где-то совсем далеко и мелко на горизонте маячит мотив кораблей.

Вот черный массив буйка грузным аккордом «тверди» врывается в стихию воды и мерно покачивается на серебряной поверхности моря.

А вот черные массивы корпусов кораблей поглотили все пространство экрана и медленно проплывают мимо аппарата...

Из воздушности туманов, через еле осязаемые очертания предметов — сквозь свинцово-серую поверхность вод и серые паруса — к бархатисто-черным корпусам кораблей и тверди набережной движется общее сочетание мотивов.

Динамическое сочетание отдельных линий этих стихий стекается в последний статический аккорд.

Они сбегаются в неподвижный кадр, где серый парус стал палаткой, черные корпуса кораблей — крепом траурного банта, вода — слезами склоненных женских голов, туман — мягкостью очертаний съемок без фокуса, а твердью становится труп, распростертый на булыжнике набережной.

Здесь же вступает — пока еле слышно — тема огня.

Она вступает мерцающей свечкой в руках Вакулинчука с тем, чтобы разрастись в огненную гневность митинга над трупом и разгореться алым пламенем красного флага на мачте мятежного броненосца.

Движение идет от смутных, как бы воздушных настроений печали и траура вообще к реальной жертве, погибшей за дело свободы, от печальной поверхности моря к океану человеческого горя, от дрожащей свечки в руках убитого борца через траур горюющих масс к восстанию, охватывающему весь город.

Так, сплетаясь, движутся во вступительной части отдельные линии этих «стихий», то выплывая на передний план, то уступая место другим и теряясь в глубине фона, то подчеркивая друг друга, то друг друга оттеняя, то друг другу противопоставляясь.

При этом каждая линия проходит еще и свой собственный путь движения.

Так от кадра к кадру редеют туманы:

материальность их становится все более и более прозрачной.

И наоборот, на наших глазах сгущается и тяжелеет твердь: сперва это — черные дымки, сливающиеся с туманами, затем это — костистые скелеты мачт и рей или силуэты кранов, похожие на громадных насекомых.

Дальше эти носы и мачты, торчащие из пелены тумана, на наших глазах разрастаются в целые баркасы и шхуны.

Удар форшлага[21] черного буйка — и вот уже вступают массивы корпусов больших кораблей.

А тема серебрящейся воды переходит в белый парус, дремотно покачивающийся на морской глади...

Я затронул здесь лишь взаимную игру *предметных* начал, то есть самих «элементов» — воды, воздуха и тверди.

Но всем им еще также строго вторит взаимная игра чисто *тональных и фактурных* сочетаний: мутно-серой, рыхлой среды тумана, серебристо-серой глади поблескивающей поверхности воды, бархатистых боков черных массивов материальных деталей.

Всему этому ритмически вторят и *размеренные длительности кусков* и еле уловимое *«мелодическое» покачивание снятых предметов.*

Своеобразной трелью сюда же вплетаются полеты чаек.

Чайка в воздухе — как бы часть туманов и неба.

Чайка, осевшая черным силуэтом на буек,— элемент тверди.

И между ними — как бы гигантски разросшееся крыло чайки — белизна паруса яхты, дремлющей на водах... *.

И кажется, что фактуры отдельных стихий, как и сами стихии между собой, образуют такое же сочетание, каким является оркестр, объединяющий в *одновременности* и в *последовательности* действия — духовые и струнные, дерево и медь!

---

* Интересно вспомнить о раннем восприятии человеком птицы, как *части неба.*

Даже больше того: Н. Я. Марр[22] доказал, что по первичному значению корней древних языков птицы так и именуются... «небесятами», то есть «детенышами неба»!

Как видим, и пластическая «поэзия» неизменно перекликается с первичными представлениями о том, как воспринимало мир человечество на заре своего развития! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

* * *

Взглянем теперь в прошлое и убедимся, что «туманы» «Потемкина» продолжают традицию древнейших образцов китайской пейзажной живописи, как ее культивировал Китай, а в дальнейшем и перенявшая его традиции Япония.

В общем изложении я нарочно воспользуюсь сопоставлением цитат из разного рода исследований, чтобы *одинаковость* принципа предстала наиболее отчетливо и объективно, и постараюсь вносить лишь добавления в тех случаях, когда чужих высказываний на интересующую меня тему не окажется под рукой.

Одной из древнейших форм изображения пейзажа служит китайская картина-свиток — горизонтально разворачивающаяся бесконечная лента (почти кинолента!) панорамы пейзажа.

«Панорама» в том узком смысле слова, как его пользует кино в тех случаях, когда киноаппарат по рельсам скользит мимо сменяющейся цепи событий и сцен.

«Панорама» еще и в том смысле, что не вся картина в целом охватывается глазом *сразу*, но *последовательно* как бы переливается из одного самостоятельного сюжета в другой, из одного фрагмента в соседний, то есть предстает перед глазом как сливающийся воедино поток отдельных изображений (кадров?!).

Кажется, что пейзаж срисован с движения вдоль реки, с палубы джонки, медленно скользящей вдоль берегов.

И почти всегда именно спокойное течение реки и ведет за собой глаз по сменяющимся извивам развертывающейся китайской картины *.

«Около 750-го года императора охватила тоска и желание увидеть окрестности реки Цзялинцзян в провинции Сычуань, и он отправил У Дао-цзы [23] изобразить их на картине. У Дао-цзы вернулся обратно без единого наброска. Когда император потребовал объяснений, У ответил ему: «У меня все зарисовано в сердце». Затем он отправился в одну из палат дворца и в течение одного дня написал сотню миль ландшафта». Так передает по древним сказаниям H. A. Gilles в «An introduction to the history of chinese pictorial art» (Шанхай, 1905 г.) историю момента перехода от старого типа картины-свитка — *информационного и повествовательного* прежде всего — к новому типу: поэтическому и музыкальному (возникновение этого нового типа связывается с именем У Дао-цзы).

---

* Такой же прием фактической кинопанорамы, скользящей вдоль берегов, талантливо применил А. Довженко, когда во вступительной части «Ивана» (1932 г.) он захотел создать своеобразный киноэквивалент знаменитому пассажу из «Страшной мести» Гоголя: «Чуден Днепр при тихой погоде...» *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Отсутствие зарисовок и эскизов, так поразившее императора, отчетливо говорит о том, что живописца увлекало прежде всего *эмоциональное звучание и смена настроений* речного ландшафта, а не *документация* речных берегов.

Совершенно так же выхватывались камерой отдельные детали туманного утра, пронизанного блеклым солнцем, в одесском порту, в поисках настроения, созвучного теме траура, с тем чтобы потом сплести из них не топографическое представление о портовых сооружениях города Одессы, но вводную часть к сцене траура на его набережной.

Что же из себя представляет подобный эмоциональный пейзажный свиток?

Нет, кажется, ни одного автора, который, описывая китайские пейзажи, не прибегал бы к музыкальному чтению их, к музыкальной интерпретации их, к музыкальной терминологии.

И в передаче общих ощущений от них.

И в музыкальном осознании их ритмической и мелодической структуры.

И в сопоставлении с определенными именами композиторов, с произведениями которых они как бы перекликаются.

И в прямом сопоставлении их горизонтальных и вертикальных членений с классическим обликом многоголосой партитуры.

Curt Glaser, Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens (Leipzig, Insel-Verlag 1922):

«...Эти картины чистого настроения, освобожденные от всего материального, трудно истолковать, не прибегая к понятиям, которые европейцу знакомы лишь по другим областям искусства — по лирической поэзии и музыке...

...Этот музыкальный характер живописи Восточной Азии легко раскрыть, если полистать альбом ландшафтов, принадлежащих кисти такого крупнейшего мастера, как Сессю[24]. Очень малое количество неизменно одинаковых мотивов и элементов формы беспрестанно повторяется в них — намек на горы, куща деревьев, крыша хижины, лодка рыбака. Только соразмещение экономных мазков кисти каждый раз иное, и каждый раз их совместное звучание дает новую ноту все одного и того же основного настроения. Затронута одна тема, и она проводится через бесчисленные вариации. Невольно напрашивается сравнение с фугой в музыке...»

(С Бахом сравнивает пластическую фугу Сессю и Фишер [Otto Fisher, Chinesische Landschaftsmalerei.])

Еще явственнее это на группе того, что называют Rollbild — свиток.

«...Старый Rollbild, построенный по принципу последовательных фаз рассказа, был скорее изобразительно-информационным. В новом мы переживаем сменяющуюся последовательность

настроений. И здесь живопись тоже оказывается искусством временным, но не по типу эпического повествования, а по принципам музыки. Развертывающаяся последовательность элементов пейзажа становится рисованной симфонией. Крутые скалы сменяются просторными озерами; тихое рыбачье селение ютится на берегу залива, а деревушка, кишащая людьми,— высоко в горах; широкие рисовые поля исчезают в тумане, и вдаль тянутся протяженные стены, которыми обнесен монастырь.

Одно сплетается с другим. Одна тема затухает и вводит в действие новую; глубоким аккордам мотива горного хребта вторят нежно растворяющиеся тона туманов, нависших над водными просторами, из которых вдали выступает лишь одинокий парус. Полнозвучно вступает мотив крутого берега, и в торжественные аккорды горных цепей игриво вплетается суета людского муравейника. Снежные вершины проступают в глубине, чередуя резкие подъемы и быстрые спады, а великолепная линейная каденция изображения дерева завершает многоголосое пение этой пейзажной поэмы...

...Образ реки — это образ вечного движения без конца и начала, но в то же самое время он не только образ вечной изменяемости, но и образ вечной непрерывности. Поток, как предмет изображения картины, сразу же включает представление о движении, и скользит ли глаз вслед движению его изгибов или воспринимает это движение как скользящее мимо него,— и в том и в другом случае беспрерывная изменяемость картины естественна для глаза, как естественна смена разворачивающейся панорамы речных берегов.

Ритм переходов из одного в другое, ритм постоянной смены мотивов наполняют картину подвижностью волнистых линий. Подобно волнующейся смене приливов и отливов — одно уступает другому, и этому установившемуся ритму по-своему вторят взлеты и падения абриса и форм горных цепей и хребтов. Так возникает искусство постоянной ритмической смены и взаимной обусловленности элементов (Bezogenheit), воплощающее мимолетную смену мотивов гор и долин в текучую последовательность пластических изображений; нигде нет в себе замкнутого, единичного; но все вытекает из предыдущего и переливается в последующее; и так возникает единое мощное, все пронизывающее дыхание, которое, подобно музыкальной теме, сливает в общее единство все это необозримое чередование единичных явлений.

На первоначальных ступенях своего развития это искусство в первую очередь обращалось к бесконечно выразительной по своим ритмическим возможностям графической линии абриса элементов пейзажа. Очень скоро, однако, оно нашло вторую черту выразительности в тональном разрешении плоскостей; и весьма

рано это искусство уже обладает такой изысканной и многообразной дифференцированностью и взаимной игрой поверхностей и *планов*, как об этом свидетельствуют дышащие подлинной жизнью горы, ущелья и кроны деревьев золотых ландшафтов VIII века...

...Более поздний свиток речного пейзажа, приписываемого Го Си[25] (около 1068 г.), уже объединяет горы и долины в плотные цельные массивы формы, и в то время как Сю Ян[26] (вторая половина X века) ограничивается тем, что у него кулисами вглубь уходят плоскости, здесь композиции уже владеют противопоставления пространственные, здесь уже противостоят друг другу первый план и углубляющаяся даль, разрыв ущелья — горному массиву, резко выступающему вперед, и, таким образом, происходит смена прежней композиционной ограниченности линией и плоскостью — новой разновидностью игры: игры объемом и пространствами, и все это по тем же основным ритмическим закономерностям. Подобно тому как раньше противостояли друг другу верх и низ или угловатое и плавное, так в ритмической игре сейчас сплетаются уже близкое и далекое...

...Скоро вступает еще новый элемент, который становится на место прежней линии движения. Это пульсирующее парастание и спадание элементов гаммы темных тонов.

Уже в эпоху Тан (618—906) живопись отошла от первоначальной схематической растушевки деталей к богатой и тонально дифференцированной обработке плоскостей. Но на первых порах они еще строго окованы контурами кулисно размещенных отдельных планов. На новом этапе происходит своеобразное раскрепощение, и картины оживают еще и игрой взаимных противопоставлений светлого и темного и их переливов друг в друга. Ибо движение и в этом: мрак возникает из массы света, свет проступает из тусклой тяжести темноты и еле заметно вновь ускользает в ночь, очертания предметов проступают из тумана и растекаются обратно в общую среду, мягко растворяется общая тональность, и резкий бросок темноты внезапно и неожиданно врастает в картину. Так строится ландшафт Чу Яна[27] в виде системы непрерывно возникающих и повторяющихся мотивов строго очерченных темных планов, порождаемых более светлым мерцанием глубины. И невозможно не уловить того же самого и в произведениях Го Си, где тональные смены — более плавные и текучие, - совершенно так же возникая и бледнея, расчленяют многообразием своей смены общее течение картины...

...И с полным правом сравнивают эту единственную в своем роде манеру пластической композиции со звуковыми построениями наших величайших музыкантов: Ли Сы-сюня (651—720)[28] и Ван Вэя (699—759)[29] с Бетховеном и Моцартом; мастеров эпохи Сун (907—1270)[30] с Шуманом или Григом; художников эпохи

Мин (1280—1643) [31] с Мендельсоном и Мейербером, с Вебером и Листом. Симфоническая созвучность единичного с целым, нарастающее и спадающее течение образов, наличие основной темы, неизменно подхватываемой в этом общем течении и пронизывающей целое, и, наконец, само рождение картины из строго ритмического членения на части и мелодического многообразия игры тональностями — свидетельствуют о глубоко обоснованной родственности принципов построения этих двух областей композиции — пейзажа и музыки...»

Ernst Diez, Einführung in die Kunst des Ostens, Wien, Hellerau, 1922:

«...Здесь на плоскости достигается такая же гармонизация, как в музыке — во времени, и совершенно так же ее средствами служат ритм и мелодия...

...Ритмизация достигается группировкой материала; мелодия — через линейное объединение соответствующих друг другу мотивов и элементов...»

А переходя к описанию пейзажа в целом, Диц удачно сравнивает *элементы пейзажа, скользящие по поверхности развертывающегося свитка картины, с начертаниями, характерными для партитуры*:

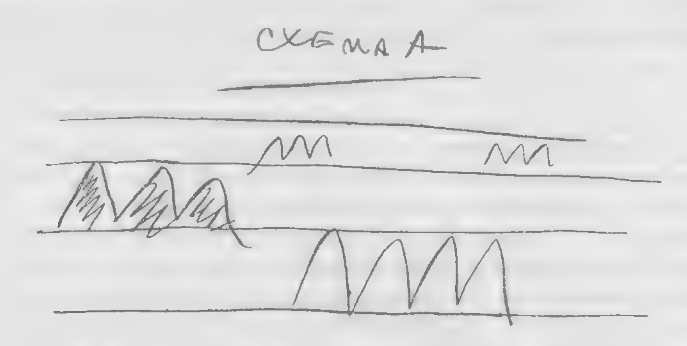
«...Мы не можем охватить одним взглядом изображение, развертывающееся на поверхности макемоно (японское обозначение картины-свитка), подобно тому как мы привыкли к этому в отношении обыкновенных картин, мы можем лишь схватывать отдельные его начертания, по мере того как картина скользит мимо наших глаз. Мы воспринимаем его во времени, как музыку, и из этого вытекает, что композиция пейзажа должна быть подчинена формальным законам, схожим с законами музыки.

Таким важнейшим формальным средством музыки является повторение. Одни и те же мотивы в разной тональности и в исполнении разных инструментов, в разной тембровой окраске вновь и вновь возвращаются и варьируются. Симфонические фразы повторяются. Тот же метод применяется и на пейзажных картинных свитках, где единство целого достигается не путем перспективного пространственного его объединения, но только что описанным музыкальным путем. Так, мы видим, например, в панораме Янцзы кисти Чу Яна шесть-семь горных цепей, расположенных непосредственно друг над другом, словно партии духовых и смычковых голосов в партитуре; и одни и те же линейные мотивы возникают, чередуясь, внизу или вверху — то в густом басовом росчерке, то в утонченной высоте дисканта...»

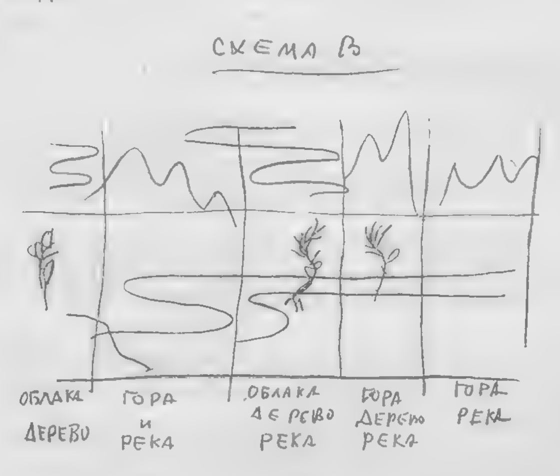
Прилагаемые две схемки могут пояснить то, о чем говорится во всех этих выдержках и чего не может не уловить достаточно изощренный глаз каждого любителя прекрасного.

Вот упрощенная схема ландшафта Чу Яна.

Здесь несколько вариаций из схожих мотивов, чередуясь, повторяются в разной тональности.



А вот другой тип пейзажа, где вьется тема путем последовательного совместного включения звучаний элементов разных «стихий», его составляющих. Вот тему пейзажа играют воды реки, вот река и облака вместе, вот горная цепь, вот сочетание гор, вод и туманов и т. д.



Здесь небезынтересно отметить, что когда живопись ставит себе задачу не только *музыкально-эмоциональной интерпретации куска видимой природы*, но решает *чисто музыкальную задачу*, то при этом сейчас же неминуемо возникает «партитурный» тип композиции.

В этих «абстрактных» случаях он еще отчетливее, так как в этих условиях автор не связан никакой строгой изобразительной логикой и совершенно свободен в чисто музыкальной игре отдельными изобразительными мотивами.

Особенно характерен здесь когда-то столь гремевший Чурлянис[32]. Среди его живописных «сонат» особенно показательно в этом отношении «аллегро» из сонаты «Пирамиды».

Повторяющиеся в разных планах и в разных вертикальных и горизонтальных членениях повторные мотивы пирамид и пальм дают как бы картину тех пластических эксцессов в области абстрагированной пластики, докуда доходила бы система композиции китайских пейзажей, если бы их авторы сделали еще один шаг дальше и во имя музыкальности порвали бы с изобразительной логикой натуральных своих пейзажей.

Удивительное умение сочетать реальную пейзажную изобразительность ландшафта с музыкальной и эмоциональной интерпретацией его средствами композиции, остротой своего музыкального письма во много раз превосходящей симфонические абстракции Чурляниса,— одно из особенно поразительных качеств китайских мастеров.

Это особенно наглядно при сопоставлении китайских пейзажей с их взаимным сплетением облаков, гор и водных пространств хотя бы с «аллегро» Чурляниса из сонаты «Хаос».

* * *

Таковы эстетические каноны построения китайского и японского пейзажа.

Эти эстетические каноны, естественно, растут, как всякие каноны, из основ мировоззренческой концепции. Или, точнее,— растут из тех же социальных предпосылок, как и философские концепции.

Поэтому философские концепции, исторически связанные с определенными этапами развития, так плодотворно помогают прояснению эстетических проблем, связанных с теми же эпохами и народами.

Так мы пользовались нашими основными философско-теоретическими предпосылками — природой свойств диалектики,— чтобы разобраться в проблеме пафоса.

Философские предпосылки, конечно, следует искать и как основу особенностей китайского эстетического мышления и вытекающих отсюда канонов.

В отличие от елизаветинского восприятия мира как системы «четырех стихий» (что было уже упомянуто выше) китайская картина мира зиждется не только на таких же стихиях (которых у китайцев пять) *, но прежде всего на взаимодействии *«двух начал»* — пресловутых противоположных принципов Ян и Инь.

Согласно этой китайской концепции, похожей на рудиментарное приближение к принципам диалектики (как мы это знаем и

* Китайцы причисляют сюда еще и дерево. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

у древних греков), мир строится, держится и движется через взаимодействие двух противоположных начал, пронизывающих всю вселенную.

Все явления классифицируются в ряды соответственных противоположностей, которые в своем взаимодействии и борьбе творят из себя все явления действительности.

В разных областях эти начала представляются в разных обликах, но сущность их взаимодействия остается одинаковой.

Согласно учению китайцев, это начало женское и начало мужское. И по ним классифицируются все явления. Одни соответствуют ряду женскому, другие — мужскому.

Таковы: свет и тьма, мягкое и твердое, гибкое и жесткое, текучее и неподвижное, громкое и тихое, смутное и отчетливое и т. д. и т. д.

Игра взаимодействия, смены и взаимного проникновения этих противоположных начал (на чем держатся, согласно китайскому учению, все явления вселенной) лежит и в основе динамики построения той зрительной музыки, на которой строится ландшафт.

Это он, этот принцип, диктует черты тех внутренних закономерностей сплетения и расплетения элементов пейзажа, естественно распадающихся на группы, согласно тому же подчинению одних элементов началу Ян, а других — началу Инь.

И особенно отчетливо этот принцип раскрывается именно в основах композиции — этого обнаженного нерва художественного намерения, мышления и идеологии.

Останавливаясь на этом участке даже в пределах чисто предметного сопоставления элементов пейзажа, мы ясно обнаруживаем, что

текучесть вод противостоит *неподвижности* берега,

мягкость туманов и *прозрачность* воздуха — *твердости* скал и гор,

обнаженные поверхности горных склонов — *растительности* деревьев и *густоте* камыша и т. д. и т. п.

И правильно пишет Зальмони (A. Salmony), когда ставит природу игры подобных элементов внутри пейзажной партитуры в самую тесную связь с началами Ян и Инь («Die chinesische Landschaftsmalerei» mit einem Vorwort von Alfred Salmony (Orbis Pictus, Bd. 4):

«...Уже великие мастера эпохи Тан создают правила, приводя в порядок язык форм и показывая, как самый маленький мотив — как мал бы он ни был — снова и снова должен воплощать в себе первичные принципы (Grundprinzipien); и принципы эти — все те же древние даосистские символы [33] мужского и женского начала, из взаимного проникновения коих возникает все бытие и все процессы видимого мира. В этой игре обоих начал через образы горы и тумана влажное проникает сквозь твердое, а скалу и

землю пронизывает артерия вод. Вся видимая природа развертывается перед нами в формах живого организма. Ухватить и воплотить его решающие и характерные черты стоит неизменной задачей перед великими мастерами прошлого...»

Этой же закономерности подчинен знаменитый водопад, приписываемый Ван Вэю:

«...В этом пейзаже великого мастера эпохи Тан ухвачена борьба только двух первичных природных начал — текучее и застывшее...»

Вероятно, в *музыкальности строя* этой живописи лежит секрет еще и того, с какой убедительностью ей удается чисто пластическими средствами передавать ощущение чисто звуковых явлений и звучаний.

Тот же Зальмони приводит пейзаж под названием «Вечерний перезвон далекого храма» (название, может быть, более позднее), где пластическими средствами действительно достигнуто почти материальное ощущение дальнего глухого перезвона гонгов, повторное появление из туманной среды схожих живописных деталей храмов и селений, повторяющих друг друга через разные интервалы и в разных масштабах, дает полную иллюзию ощущения перезвона гонгов, разными голосами резонирующих в ответ на основное звучание.

Я думаю, что повтор мотивов читается как *эхо* и *перезвон* именно потому, что перезвон и отражение звука в явлении эхо и лежит в основе внешних непосредственных впечатлений, которые *помогают* отложиться в формы метода тем общеритмическим ощущениям («биениям»), которые лежат в основе пульсирующей *повторности*, характерной для структуры ритма вообще.

Пользуя вместо обозначения «повтор» обозначение «перезвон», мы в самой природе этих терминов вскрываем *динамическую предпосылку реально ощутимого явления природы — резонанса, которое, застывая в прием*, становится *повтором*.

Китайская живопись в методах своей композиции в этом отношении, пожалуй, ближе к исходному феномену — перезвону, чем к той стадии, когда этот феномен перерастает в *прием: перезвон — в повтор*.

С другой стороны, наши привычные европейские типы композиции — типичные построения по типу *повторности мотивов*,

тогда как китайские построения воспринимаются именно как *перезвон мотивов*.

Я не знаю, в какой степени здесь можно еще подробнее дифференцировать эту разницу путем нагромождения дополнительных рассуждений. Боюсь, что без помощи живого и непосредственно чувственного восприятия разницы этих обоих обозначений здесь не обойтись!

Здесь такая же «бездна» различия, как между заглавием пьесы «Вишнёвый сад», вместо первоначального «Ви́шневый сад» (вспомним по книге Станиславского описание восторга Чехова, когда он, сместив акцент и изменив интонационный ход в наименовании заглавия, добился полной *созвучности этого названия с самим настроением пьесы*[34]).

Подобный же нюанс различия лежит и в том, станем ли мы прочитывать и обозначать строй китайского пейзажа как *повторяемость* мотива или как *перезвон* мотивов.

Разница характера этих двух методов обнаружится со всей ясностью, если мы сопоставим образцы *перезвона* в китайском пейзаже с наиболее отчетливым примером *повтора* — к тому же еще чисто геометрического — в таком, например, виде, как мы его встречаем хотя бы в плетении зубцов, углов и пересечений, типичных для мавританских узоров.

Так или иначе, этот пластический феномен, как бы рожденный из резонанса звука, вероятно, именно потому так гибок не только в пластической передаче звучаний или в своей самостоятельной пластической звучности в тех случаях, когда он себе и не ставит звукоизобразительных задач.

Рожденное музыкой изображение неминуемо стремится звучать.

Интересно, что наиболее «звучащими» примерами пейзажа оказываются пейзажи, связанные с туманами.

Это характерно и для приведенной выше картины перезвона из дальнего монастыря, где тишина и дальние перезвоны гонгов так и струятся через пластические детали, проступающие из туманного небытия однотонного фона; но это так же верно и для туманных симфоний Уистлера[35] — во многом списанных с японцев,— которые здесь вполне уместно упомянуть.

Да и сами «туманы» «Потемкина», с которых, собственно говоря, и начался весь разговор.

И это не случайно.

Это наиболее наглядный и доступный случай, ибо эффекту пластической передачи звучания здесь сильно способствует еще одна пластически уловленная особенность звука — размытость очертаний отдельных элементов изображения: это как бы звук, теряющийся в далях (Ausklang звучаний).

Недаром же лирически-траурная сюита «глазной» музыки «потемкинских туманов» своими средствами ищет того же самого еще и в возможностях киносъемки. Тут в умелых руках оператора Тиссэ проходит весь набор средств:

естественному тюлю реальных туманов помогают тюль и сетки перед объективом для размыва глубины, и им вторит оптический размыв краев изображения системой специальных (soft-focus'ных) линз.

* * *

Однако, прежде чем двинуться дальше, следует отметить еще один композиционный канон китайцев и японцев, который совершенно так же всецело вытекает все из тех же древних принципов даосизма — из принципов Инь и Ян.

Дело в том, что эти же принципы управляют не только искусствами, но и основными отправными положениями наук. В частности, им же подчинена, например, и система китайского счисления. Система эта базируется не на том, что одно число оказывается больше другого, стоящего с ним рядом, на одну единицу. Для китайца существенность разницы между рядом стоящими числами (неизбежно четным и нечетным) — вовсе не в том, что они количественно различны или в том, что одно может делиться на два без остатка, а другое — не может.

Для китайца решающая разница между подобными числами заключается в том, что одно из них принадлежит к одному роду или клану — *к семейству четных*, а другое к другому клану или роду — *к семейству нечетных.*

И один из этих кланов подчинен началу Ян, а другой род началу Инь, и взаимное сплетение обоих через каждую последующую единицу нормального ряда чисел строит единство всего этого ряда, которое и здесь — как и повсюду — держится на том же принципе *взаимного пронизывания этих двух противоположных начал!*

Об этом любопытном явлении пишет Марсель Гране в великолепной книге (Marcel Granet, La Pensée Chinoise, Paris, 1934):

«...Понятие количества по существу не играет никакой роли в философских концепциях китайцев.

Между тем числа как таковые страстно интересуют мудрецов Древнего Китая...

...Одна из основных черт китайского мышления — это необычайное уважение к числовым символам одновременно с поразительным пренебрежением к количественным представлениям...» (стр. 149).

«...В Китае числовая классификация управляет всеми деталями мышления и жизненного распорядка. Путем комбинирования и сплетения * их между собой китайцы возвели целую многообразную систему числовых соответствий...» (стр. 241).

Это порождает весьма своеобразные принципы математики и математических операций.

---

* Гране здесь пользует термин «imbriquement», что дословно обозначает «сочетая их по принципу кирпичной кладки». Подробнее об этом ниже. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Но нас здесь в основном интересует другое, а именно: предположение о том, что эта концепция неминуемо должна также отразиться и на принципах пластической композиции там, где китайский художник имеет дело с числовыми и количественными элементами.

И действительно, мы видим, что взаимная игра «чета-нечета» в пластической композиции распространена чрезвычайно широко и дает здесь такой же своеобразный эффект *«перезвона»* и такое же ощущение *своеобразной органики,* как и во всех прочих случаях, где построение и композиция исходят все из тех же *основоположных принципов* Ян и Инь.

То, что я здесь пишу, вовсе не простое перечисление к слову пришедшихся «курьезов» китайской и японской манеры компоновать.

И не только потому, что этот принцип имеет место далеко за пределами композиции Востока (о чем ниже), но прежде всего потому, что композиционные построения по типу чета-нечета (в длинах ли, в количестве ли фигур, в ритме ли членения кадра) имеют очень важное значение и *в закономерности монтажных сочетаний.*

В приложении к статье о строении «Потемкина», разбирая закономерную последовательность монтажных кусков сцены встречи броненосца с яликами [36], нам приходилось ссылаться на это «золотое правило» чередования «чета-нечета» в группах внутри последовательных крупных планов этой сцены.

Принцип «чета-нечета» в композиции нам особенно интересен еще и потому, что он является одним из наиболее действенных средств тогда, когда чисто *ландшафтный пейзаж* перерастает в то, что можно было бы назвать «человеческим пейзажем», то есть с того момента, когда *группа человеческих фигур становится центром внимания картины.*

До этого момента группы людей, разбросанных по пейзажу, целиком подчиняются общим принципам пластического перезвона и повтора.

При этом на сюжетах, где особенно много фигур, они размещаются еще, кроме того, по таким же *строчкам партитуры, как и элементы пейзажа.*

Это происходит оттого, что в искусстве Дальнего Востока существует такой же, как в Египте, этап неумения размещать фигуры *позади друг друга.*

И тут они, так же как в Египте, помещаются вместо этого *друг над другом.*

Если в пейзаже аналогия с листом партитуры образуется оттого, что там элементы размещены так, как они *по высоте рисуются в природе* (горные хребты — вверху, реки — внизу, деревья и скалы — между ними),

то в многофигурных комбинациях это получается в результате необходимости помещать ряд фигур над рядом фигур, так как нет еще умения помещать одни фигуры позади других!

Интересно проследить в этом отношении известную эволюцию. Между этапом, когда они почти «по-египетски» просто рисуются ряд над рядом, и тем этапом, когда уже ухвачено «кулисное» размещение групп друг за другом *вглубь*, имеется длительный этап, когда фигуры остаются размещенными рядами друг над другом, но такое размещение стараются чем-то оправдать и мотивировать.

Это до известной степени заметно даже в одном из древнейших дошедших до нас образцов китайской пластики — на плоском рельефе работы II века н. э. из гробницы Улянцы [37], изображающем знаменитый «Бой на мосту». В некоторых частях этого рельефа расположение фигур — горизонтальными рядами — мотивировано тем, что часть людей и колесница движутся по мосту (то есть *выше*), а другая часть орудует на реке (то есть *ниже*).

В остальных же частях горизонтальное размещение отдельных «строк» деталей боя уже не мотивировано ничем, и очень увлекательно, пробегая по ним глазом, устанавливать ритмический повтор одинаковых деталей по разным строкам: иногда они просто одинаковы, иногда представлены в форме «зеркального» оборота, иногда в видоизменениях и в вариациях одного и того же мотива и т. д.

Стивен В. Башелл приводит в своей книге о китайском искусстве (Stephen W. Bushell, L'Art Chinois, Paris, 1910) примеры подобных же плоских рельефных изображений с горы Сяотаншань, относящихся к I веку до н. э. Сюжетом здесь является большая охотничья экспедиция, но тип размещения фигур здесь совершенно такой же: такие же ритмические повторы одинаковых фигур, сплетающихся с ритмическими повторами других. Любопытно то, что эти рельефы сохранились не только сами, но сохранились еще и поэтические описания этой охоты.

И, сличая тип стихотворного описания этого события с пластической композицией его графического изложения, поражаешься *одинаковости строя обоих*.

Как здесь отдельные пластические изображения, так там повторно чередуются отдельные их словесные обозначения.

Взять хотя бы первый «куплет». Даже в этом неизбежно весьма относительно точном переводе, конечно, уловлены основные характерные признаки самого построения:

Наши колесницы были тяжелы и крепки,
Наши упряжки — хорошо спаренные скакуны.
Наши колесницы блестели и сияли,
Наши кони сверкающи и мощны...

Все строки начинаются одинаковым словом («наши»).

Начала первой и третьей строчек вообще одинаковы («наши колесницы»).

Начала второй и третьей не идентичны, но тематически близки друг к другу и к обеим другим строкам («упряжки», «кони», «колесницы»).

Во второй строке говорится о «скакунах». В четвертой они же обозначаются другим словом — «кони» (как бы одни и те же «лошади» в другом ракурсе).

Во второй строке говорится о «спаренности» («коней»).

В трех других строках имеем по два спаренных определения («тяжелы и крепки», «блестели и сияли», «сверкающи и мощны»).

Если мы под таким же углом зрения начнем разглядывать репродукцию «Боя на мосту», то мы увидим, что повторы и вариации отдельных фигур там вторят совершенно такому же стихотворному ладу, то есть музыкальному ходу, как это имеет место в приведенном стихотворном отрывке.

В более поздних образцах эта примитивная манера размещения фигур «строчками» друг над другом уже мотивируется специфической «перспективой» (типа аксонометрической, то есть лишенной точки схода и соответствующего сокращения фигур). Это дает совершенно удивительное впечатление пространственной «вневременности». Точка схода есть как бы цель куда-то устремляющегося пространства. Эти же, лишенные точки схода пространственные композиции кажутся освобожденными от суеты мирской целеустремленности и погруженными в чистое созерцание и вневременное бытие. Этому способствует и освобожденность этих изображений от случайных, «преходящих» элементов светотени; и в цветовом отношении они кажутся такими же свободными от вечной изменяемости мирской юдоли, как сознание мудреца, погруженного в созерцание вечности основных принципов мироздания. [...]

Когда же мы имеем дело с обычным типом картины-свитка, но с человеческими фигурами, то композиционное соразмещение таких людских групп точно вторит тем же положениям, которые мы развернули на разборе пейзажей.

Такова, например, часть подобной картины XIII века, изображающей министра Суга-варано Мичи-зане за стрельбой из лука. Здесь особенно обаятельно повторение «трезвучий» — трех сидящих фигур по нижнему краю и «перезвон» их с тремя фигурами, размещенными по верху.

Но предела пленительности, конечно, достигает «Лунная ночь в императорском дворце» — эта подлинная «лунная соната» восточной живописи. Она относится к XII веку, приписывается кисти Фудзивара Такаёси[38] и составляет часть большого числа картин-

свитков, иллюстрирующих классический роман «Гендзи-Моногатари», написанный принцем Гендзи Мурасаки Сикибу.

Из этой картины я знаю только фрагмент, помещенный в «Propyläen Kunstgeschichte», том IV (Otto Fischer, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans, 1928 г.). Но уже на этом отдельном фрагменте видна поразительная ее «напевность». Кажется, что звук флейты, на которой играет один из персонажей, так и струится по косым, восходящим к луне линиям балкона. Редкие вертикали столбов ритмически пересекают бледно-зеленые дорожки диагонали ковров; темные покрывала, переброшенные через перила, повторяют мотив вертикалей в мягких складках; группы призрачных очертаний сидящих фигур противостоят сухой чеканке линий постройки; серебристое поблескивание их облачений (они в оригинале посыпаны серебряной слюдяной пылью, так называемой «микой») и темные пятна головных уборов, наклоненных в разных направлениях,— все, вместе взятое, создает удивительную лирическую и вместе с тем щемящую атмосферу этого совершенного образца «глазной музыки».

Разбор того, как принципы музыкальной композиции чистого пейзажа врастают в такую же композицию человеческих групп и фигур, здесь был совершенно уместен, ибо мы видим совершенно то же самое в сцене туманов «Потемкина», где дело начинается с «неравнодушной природы» в чистом виде и постепенно переходит в траурное молчание жителей города, подошедших к трупу Вакулинчука, где отдельные группы и отдельные крупные планы сочетаются совершенно по тем же музыкальным принципам, по которым строилось начало сцены.

Что же касается упомянутого выше разбора сцены встречи броненосца с яликами, то там мы наглядно показываем само это «золотое правило» чередования чета-нечета на примере реальной кинематографической композиции.

На этом же примере сцены с яликами видно не только плетение числовых элементов.

Там же прослежено и взаимодействие *прямолинейного и округлого* как между собой, так и в порядке движения самих мотивов внутри себя.

Однако самое главное, что следует иметь в виду во всех случаях,— это то, что дело не столько в самом чередовании чета-нечета, сколько в том, что этим путем дается ощущение *как бы взаимного вхождения друг в друга* двух комплексов, принадлежащих к двум противоположным началам явлений.

А это «вхождение их друг в друга» в свою очередь есть средство пластическим путем приближенно передать ощущение самого процесса их *перехода друг в друга,* то есть ощущение основной динамики процесса становления, который складывается из перехода противоположностей друг в друга.

В готовом монтаже этот переход от четных групп к нечетным никогда и не воспринимается как толчок и чередование, но действительно ощущается как *переход одной числовой качественности в другую.*

* * *

Что же касается до самого типа картины-свитка и перипетий ее развития, то оказывается, что ее роднит с кинематографом гораздо большее, чем могло бы показаться.

Традиция картины-свитка во многом и надолго сохраняется в японской гравюре, а именно в том, что она отнюдь не ограничивается краями одного листа, но очень часто состоит из нескольких листов — диптихов и триптихов,— которые вполне законченно могут существовать и в отдельности, но полную картину настроения и сюжета дают лишь тогда, когда они поставлены рядом.

В этом смысле монтажный метод кинематографа, где в процессе съемки *единый ток события* распадается на отдельные кадры и волею монтажёра вновь собирается в целую монтажную фразу, целиком повторяет этот этап общего эволюционного хода истории живописи.

Особенно наглядно он проходит на образцах восточного искусства. И хотя в сюжетной серийности гравюр, скажем, Хогарта [39] («Mariage à la mode» * или «The Rake's progress» **) можно уловить такие же тенденции и черты — по чисто сюжетному монтажу событий все же ближе к самой природе кино остается Восток, где возможны такие парадоксальные сюиты, как «Сто видов Фудзи» Хокусаи, которые кажутся [подобными] многоточечн[ому] восприяти[ю] «Эйфелевой башни» в живописи Делоне [40] (на заре кинематографии), или, в еще большей степени, серии кадров, из которых при перелистывании возникает такое же многостороннее и рельефное ощущение горы Фудзиямы, какое вырастает из сочетания кадров, сливающихся в монументальный монтажный образ явлений.

Что касается принципов композиции, то на этих малых участках, на этих отдельных листах общие закономерности ее остаются теми же.

Тип картины-свитка показателен и интересен тем, что в нем перезвон и перебор мотивов *явственно осязаем,* так как он *вытянут в длину* и линию каждой стихии легко проследить во всех последовательных модуляциях, через которые она проходит.

Совершенно так же наглядна в этом случае и картина *сплетений и соответствий* отдельных пластических мотивов и линий.

Как мы отметили выше, из этого типа картин нормальным порядком родятся отдельные картинки обычного вида путем рас

* — «Модный брак» *(франц.).*
** — «Карьера фата» *(англ.).*

пада — расчленения общей текучей непрерывности на отдельные мотивы, выхваченные из общего течения.

Совершенно так же рассекается непрерывный поток глиссандо, характерный для голоса и для струнных, переходя, например, в *темперированный* строй рояля.

Но интереснее другой путь приближения к канонизированному общепринятому типу прямоугольной картины.

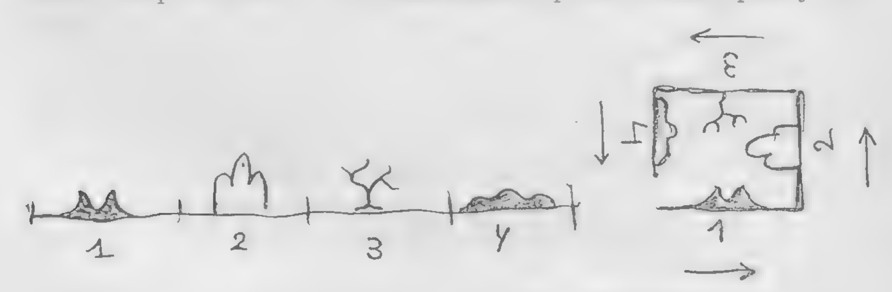
Лента свитка «сворачивается» в прямоугольник! *Но сворачивается не сама* (как лента в свиток), а *на ее поверхности* (в плоскости картины) *сворачивается изображение.*

Изображение на ленте свитка само «сворачивается» в прямоугольник!

И это не метафора, не игра словами, а факт.

Оказывается, что существует *промежуточная стадия,* лежащая между канонической формой картины-свитка — где обнаженно рядом бегут линии пластической партитуры,— и теми, не менее каноническими прямоугольными листами, где имеет место такая же строгая партитура взаимосвязи отдельных мотивов, но где они бегут уже не рядом, а наложены *друг на друга.* Это бесконечно усложняет возможность «прочесть» и «проследить» бег отдельных мотивов, мчащихся уже не *параллельно* друг другу, а *сквозь* друг друга!

Схема этой переходной стадии от бесконечно тянущегося макемоно к ограниченному прямоугольнику — в случае этого «сворачивания» — напрашивается сама, и выглядит она почти графической «игрой слов» с неотъемлемым ироническим привкусом.



Я не знаю, много ли можно найти подобных примеров, но на несколько подобных случаев я набрел!

Один из них принадлежит кисти анонима VIII (!) века. И воспроизведен у Фишера (к тому же безо всяких комментариев!) наряду и наравне с любыми «нормальными» образцами китайской живописи.

Другой случай относится тоже к некоей ранней разновидности. Но на этот раз к ранней догазетной поре... журналистики.

На Востоке, как и во всем мире, появлению газет предшествует этап иллюстрированных листовок, обычно в стихотворной

форме баллады воспевающих какое-либо сенсационное событие (землетрясение, убийство, казнь бандита или т. п.).

Обычно такая листовка, сверх того, снабжена гравюркой.

Подобные листовки до сих пор частично имеют хождение в Мексике (особенно в тех частях ее, где нормальные газеты менее в ходу).

При этом продавец сам распевает баллады и торгует листовками, где в самых надрывных выражениях описано то, как перед казнью кается преступник или как в таком-то году погиб такой то популярный генерал. Недаром они часто называются «lamentos» — оплакиванья.

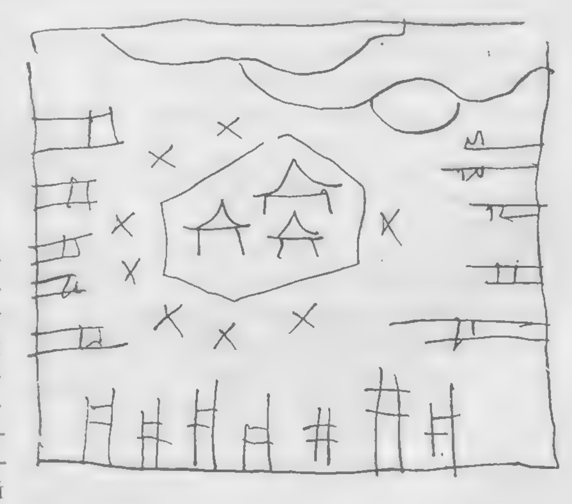
В Мексике мне самому пришлось встретиться со старушкой — вдовой знаменитого Ванегаса Арройо, покойного издателя таких «coridos» (песенок). Я долго рылся в ее крохотной лавочке в поисках гравюрок несравненного Хосе Гуадалупе Посада[41], одного из самых плодовитых иллюстраторов их в начале нашего столетия.

Однако пример, который я имею в виду, относится к XVII веку.

Это одна из немногих сохранившихся первых листовок вообще, и посвящена она осаде города Осака в 1615 году.

Мне пришлось ее видеть в какой-то книге, посвященной истории японской журналистики, но в настолько плохой репродукции, что воспроизвести ее здесь невозможно.

А поэтому я ограничусь схемой изображенной на ней гравюрки.



В центре Осака. Кругом — фигурки дерущихся воинов. По четырем сторонам — верхние части пик и флажков осаждающих Осаку полков. На верхнем крае — солнце, уходящее за горы (а не опускающееся из облаков, как могло бы показаться на первый взгляд).

Здесь интересно еще то, что тенденции к «сворачиванию» тут помогает еще и сама тема: осада — окружение.

Однако осады, как тема, очень распространены и на *развернутых* макемоно.

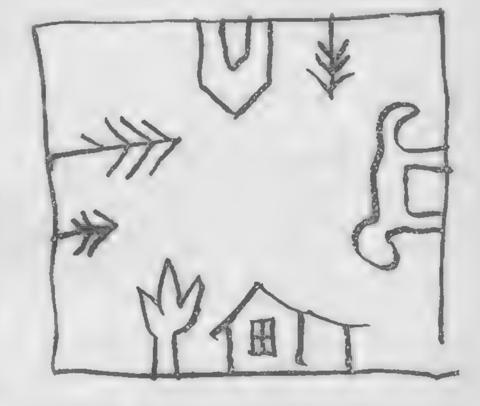
Так что нет оснований выводить здесь круговой принцип композиции только из сюжета.

Также не приходится выводить его и из чисто прикладных соображений, как это, например, имеет место в одной «четырехсторонней» картине... Гольбейна[42] (ныне реставрированной): там это было *росписью ... крышки стола,* росписью, части которой естественно поворачивались к четырем краям стола — «лицом» к тем, кто усаживался вокруг него!

Однако наиболее принципиально последовательный первый пример остается и наиболее любопытным, и это потому, что тысячу с лишком лет спустя, на подступах к тому моменту, когда замкнувшаяся в прямоугольнике рамы живопись снова перебрасывается в подвижность вдоль движущейся ленты — на этот раз реальной бегущей ленты кинематографической пленки,— мы снова находим некий аналогичный переходный этап, где элементы пейзажа снова размещаются совершенно так же, как у только что упомянутого анонима VIII века.

Между живописью и кино, среди бесчисленного легиона «измов», есть один, отдавший всю свою изобретательность воплощению неуловимого на холсте, основного элемента искусства — движения.

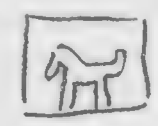
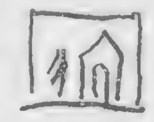
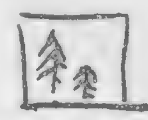
Этот промежуточный этап, *это* наиболее отчетливое связующее звено между живописью и кинематографом — это футуризм, в тех его первоначальных наиболее отчетливых исканиях, которые группируются вокруг «шестиногих фигур людей» как попытки передать таким приемом... ощущение динамики бега и т. п.



Кисти нашего соотечественника Давида Бурлюка[43] принадлежат живописный пейзаж и ряд рисунков пером, где нормальное течение изобразительного сюжета картины в одном случае размещено по развертывающейся спирали, а в другом — совсем как у названного анонима VIII века — по всем четырем сторонам прямоугольника холста.

Дальше оставалось «разломать» раму и растянуть элементы в ряд членений непрерывно бегущей ленты.

Затем — разрезать эту ленту на отдельные сюжеты.

И затем в быстрой последовательности — сюжет за сюжетом — показывать их зрителю, достигая этим уже не статического морфологического единства картины, но единства динамического.

Это и есть именно то, что сделало кино *как высший этап живописи.* И как таковое, оно своими чертами неизбежно соприкасается с исходными этапами живописи: как бы снова воссоздавая на холсте экрана форму ранней картины-свитка, но на этот раз в виде *реального движения* реально *бегущей ленты,* распадающейся не на отдельные рамки листов, но вырастающей из отдельных прямоугольников — изображений кадров, слагающих самую реальность ее бега.

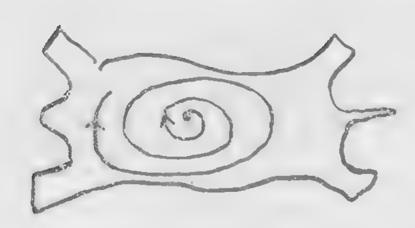
Сперва это движение родится из системы динамической смены кадриков, порождающих своим бегом основной кинематографический феномен подвижности изображения, с тем чтобы потом из такого же сопоставления новых величин — уже не кадриков, но монтажных элементов — *кадров* — порождать все разновидности физического феномена — темпа и психофизиологического ощущения динамики.

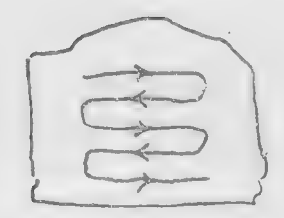
Что же касается самого принципа *непрерывной текучести,* то здесь кино — как наиболее совершенный представитель искусства *непрерывающейся динамики* — неизбежно, как и всегда на наивысшей стадии развития, повторяет в новом качестве самые исходные формы непрерывности тока событий, как он имеет место на самых ранних этапах развития любой области повествования или сказа.

Это имеет место не только у китайцев и японцев.

Совершенно так же пиктографически, то есть в порядке полуизобразительной письменности, излагали свои сказания и индейцы Северо-Американских Соединенных Штатов. Уступая Востоку по уровню доступной ему техники и возможностям, лишенный бумаги и туши (бумагу изобрел около 105 года после рождества Христова китайский министр Цай Лунь), индеец одновременно лишен и возможности создавать свой тип макемоно.

Однако, несмотря на это, и здесь основная тенденция остается той же самой — и мы видим, что запись индейца, ограниченная размером буйволовой шкуры, тем не менее так же последовательно вытягивается в одну непрерывную линию — в пиктографический рассказ, который, начинаясь в центре, разворачивается отсюда по *спирали.*





Таков же и принцип непрерывности, пронизывающий старый способ начертаний древних греков — пресловутый «бустрофейдон», где текст льется совершенно так же непрерывно, переходя из строки в строку, по этой причине он из строчки в строчку следует, чередуясь то справа налево, то слева направо (само название сохранило в себе память об исходном образе, послужившем для обозначения такого пути письма — «ход плуга, запряженного волами»).

Переход от примеров размещения изображений к примерам, касающимся направления в письменах, совершенно законен: во-первых, потому, что они принадлежат к одному эволюционному ряду (и на примерах обнаженного пиктографического письма это отчетливо видно), во-вторых, потому, что в основе обоих лежит та же самая тенденция к непрерывности * и, в-третьих, наконец, потому, что одинаков в них и процесс распада — на отдельные фразы и строчки в одном случае, на самостоятельные картинки — в другом.

В качестве же примера «возрождения» текучей непрерывности с весьма острым эффектом парадоксальной новизны «приема» мы можем привести случай еще из одной области — не из истории *начертаний*, а из истории самого *литературного изложения*.

Литература тоже имеет свой строй «темперации» и расчленения путем абзацев и знаков препинаний. Сплошным «током», без разделения фраз и знаков препинания, пишутся разве только письма малограмотных (мне немало приходилось читать таких писем вслух моей старухе домработнице — тете Паше — от родни ее из разных деревень Советского Союза).

Однако существует и случай возрождения *в качестве литературного приема* такого письма сплошным «ходом», случай этот — знаменитая последняя глава из «Улисса» Джемса Джойса [14]. Это та глава, в которой засыпающая миссис Блум путем своеобразной многоголосой полифонии вспоминает образы своих былых любовников, ожидая на супружеском ложе прихода своего законного супруга.

---

* Непрерывность общего течения — это, должно быть, самый простой и примитивный путь осуществления *единства целого* — единственно доступный путь на этих ранних стадиях развития. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Глава эта, как известно, написана без единого знака препинания и чрезвычайно точно воспроизводит преддремотное течение мыслей засыпающего человека.

Один из секретов воздействия этой главы (да и нахождения самого приема) состоит, конечно, в том, что здесь уловлена одна из глубинных черт первичного этапа развития сознания: нерасчлененная цельность и текучесть недифференцированных представлений этапа, который предшествует этапу активного «расчленяющего» сознания на более высоких стадиях его развития.

Однако правильное сочетание обеих тенденций: и *непрерывности* (характерной для раннего мышления) и расчлененности (развитым сознанием), то есть самостоятельности *единичного* и общности *целого*, конечно, мог осуществить только кинематограф — кинематограф, который *начинается оттуда*, куда «докатываются» ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм, Джойс и т. д.).

Ибо только здесь — в кинематографе — возможно воплощение всех этих чаяний и тенденций других искусств — *без отказа от реализма* — чем вынуждены расплачиваться искусства другие (Джойс, сюрреализм, футуризм), но больше того — здесь они осуществляются не только не в ущерб ему, но еще и с особенно блестящими реалистическими результатами.

Может быть, именно здесь место коснуться того, почему в большинстве моих разборов, касающихся элементов и природы кинематографа, я в течение стольких лет обыкновенно пользуюсь параллельным разбором черт искусства Дальнего Востока.

Это происходит оттого, что в Китае искусство, как и другие формы жизнедеятельности, мировоззрения, науки и языка, дойдя до определенных ступеней развития (поступательно не слишком далеких), *на этих ступенях останавливалось*.

Достигнув этого предела, оно двигалось *не вперед, а вширь*.

Историческую и социальную обусловленность этих явлений я здесь не затрагиваю — это увело бы нас слишком далеко. Но самый факт, таким образом, дает нам возможность именно здесь наблюдать любые фазы, характерные для раннего развития мышления и искусства. Эти фазы как бы искусственно сохранены на таких «детских» и «отроческих» этапах, которые в наших искусствах возможно обнаружить лишь на образцах глубокой архаики и примитива.

В Китае же и Японии мы сплошь и рядом встречаем образцы такого архаического канона, но в богатейшей разработке их вширь — во всем богатстве средств и возможностей, которые предоставляет ему эпоха более высокого развития.

Сам же канон остается нерушимым.

Таким образом, например, в несравненном актерском и театральном мастерстве Мэй Лань-фана[45] до нас дошли в чистом и нетронутом виде основные исходные *принципы всякого раннего театра* (конечно, с поправкой на чисто национальный элемент). Эти принципы в большинстве остальных случаев приходится восстанавливать почти что по догадкам или средствами интуиции, достойной Кювье[46]!

Недаром историки театра находят сродство между построениями театра Мэй Лань-фана и ранними греческими образцами театра. Недаром, наблюдая за тем, как в самом процессе игры д-р Мэй обращается с преемственным каноном, мы на живом примере можем наблюдать то, как установленный и незыблемый «канон» одновременно может быть источником самого живого наслаждения в плане творческого его преодоления внутри раз поставленных ограничений. Вспоминается литургический канонизм средневековых зрелищ и миракле́й[47], канонизированные условности драмы и исполнения дошекспировского елизаветинского театра — и оживление *всего этого* гением Шекспира. Живые образцы этого прошлого на Западе уже давно исчезли, и только по намекам можем мы себе (и то не очень конкретно!) представить, чем все это было. Там же, где пережиточно еще остались древние образцы, они обычно остаются в столь примитивном оформлении, что бывает очень трудно непосредственно из них самих усмотреть зародыши будущих, более совершенных эволюционных форм.

Таковы, например, театральные представления басков, сохранившие в деревушках на Пиренеях черты самого раннего театра в самом чистом виде (о них знаю только по литературе: «Etudes sur le Théâtre Basque», «La Représentation des pastorales à sujets tragiques» par Georges Hérelle, Paris, 1923).

Таковы же религиозно-праздничные представления мексиканцев.

Образцы этих последних зрелищ мне приходилось видеть самому.

И, чтобы расшифровать поразительные черты этих «зародышей» театральных форм, нужно, конечно, иметь немалый опыт обращения с примерами, более богато разработанными *вширь*.

Именно таковы образцы китайской культуры.

И какой бы области культуры мы здесь ни коснулись — принципов ли письменности, ранней ли пиктографии, строя ли языка и оборотов речи, техники ли театра, принципа ли композиции живописи, системы ли счета и счислений и т. д. и т. д.— везде мы видим роскошно, многообразно и подробно разработанные принципы, свойственные *начальным фазам становления отдельных отраслей культуры вообще*.

А тут случилось так, что на долю нас, советских кинорежиссеров, выпала задача не только делать фильмы, но еще и осо-

знавать, строить и формулировать первичные принципы кинематографической культуры и эстетики вообще *.

Искусство это молодое, родившееся на наших глазах, но оно глубоко связано с культурной традицией всех отдельных искусств, как бы слившихся в нем воедино.

В задачи эти входило в первую очередь выяснение специфической природной сущности этого молодого искусства, то есть такой его сущности, которая была бы свободна от рабского заимствования и копирования приемов и черт других искусств, которые синтетически объединяет в себе кинематограф.

И в этом деле, конечно, помогает знакомство с теми начальными фазами, через которые проходят все и всяческие иные искусства, ибо в истории становления своего собственного своеобразия кинематографическая эстетика неминуемо проходит такие же фазы, какие поэтапно проходило развитие и других искусств.

Культуры Востока здесь особенно ценны.

И особенно древнейшая культура и культурные традиции, идущие из Китая.

Характерно в этом отношении и то, что в моей личной исследовательской работе я на протяжении всех этих лет двигался от более *поверхностных* и *механических* концепций, свойственных *японской* трактовке наследия, полученного от Китая, к *органической сущности концепций самих китайцев.*

Это совершенно естественный процесс исследования самого предмета, неминуемо идущего от *видимости* к *сущности,* от *признака* к *принципу,* от *приема* к *методу.*

Путь этот проходился от более ходкого и упрощенного участка восточной культуры — от японцев — к глубокой принципиальности Китая. *От «римлян» Востока — японцев — к восточному «эллинизму» Древнего Китая.*

* * *

Мы видели, что принципы построения музыкального, эмоционального «неравнодушного» пейзажа китайцев необыкновенно отчетливо перекликаются с теми методами, которыми построена пейзажная «сюита туманов» «Потемкина» в том виде, как она описана выше.

---

* Пионерами в этом направлении, но в первую очередь пионерами-практиками, были, конечно, американцы — и Д.-У. Гриффит прежде всего; однако сами же они пишут о том, что с появлением именно советских фильмов «начинается новая эра кинематографической эстетики», которая вобрала опыт всего ранее сделанного и впервые сформулировала отчетливые принципы кинематографического искусства и композиции (см: Lewis Jackobs, The Rise of the American film, 1939, стр. 312, и мою статью «Диккенс, Гриффит и мы» в сборнике «Гриффит», Госкиноиздат, 1944). (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Можно ли здесь говорить о стилизации, или заимствовании, или о непосредственном влиянии?

Зная автора «Потемкина» довольно близко (!), могу утверждать, что это здесь не имело места: природой композиции китайского пейзажа в этом смысле я заинтересовался значительно позже. Прежде чем заинтересоваться восточным пейзажем вообще, Восток меня привлекал другими своими сторонами, в частности, иероглифическим письмом, которое на каких-то начальных этапах помогало слагаться представлениям о принципах монтажа [48].

Китайским пейзажем я заинтересовался значительно позже — уже в период анализа того, как пейзаж используется в моих картинах, а не наоборот.

Вообще же пейзаж играет очень большую роль во всех моих фильмах: городской ночной пейзаж Петрограда в «Октябре», четыре времени года русского ландшафта в «Старом и новом», «Que viva Mexico!» — целиком развернута на пейзажах Мексики и т. д. При этом всюду роль пейзажа неизменно музыкальная и эмоциональная прежде всего.

Однако здесь мы ограничимся только разбором «основоположника» жанра «неравнодушной природы» — «Потемкина».

Сама же эта пейзажная сюита «Потемкина» родилась молодо и непосредственно из средств юного искусства кинематографа и, естественно, выливалась в «юные формы» выражения,

ибо *осязаемость контрапунктического построения*, на мой взгляд, является одной из типичных форм подобной *юности*.

В более зрелом возрасте происходит уже такое *уплотненное срастание* тканей и *мотивов*, что теряется их *непосредственная осязаемость*.

И мне кажется, что по той же причине «ощущения юности» так *живителен* неизменный эффект неизменно популярных образцов... грубых домотканых ковров и тканей (например, английский home-spun). На общем фоне других тканей, которые все более и более утрачивают осязаемость хода составляющих их нитей и волокон, они всегда действуют и впечатляют своей свежестью; в то время как прелесть других тканей держится уже не на этом, но на совершенстве игры переливов самой *ровной и гладкой поверхности материй.*

Предела в этом отношении достигают ткани, сделанные из... стеклянных нитей,— ткани, все больше проникающие в жизнь в Америке. [...]

Узор тканей здесь образуется уже не из самого *естественного хода составляющих ее нитей,* а переходит *в виде рисунка на* образовавшуюся гладкую *ее поверхность.* Это нечто вроде того же, что происходило с описанными выше картинами-свитками, где в истории их развития наступает момент, когда уже не сама лента свитка сворачивается и разворачивается, а сворачивается на по-

верхности свитка *само изображение* (и из непрерывной ленты становится самозамыкающимся прямоугольником).

Нечто в том же роде происходит и с гончарным искусством, особенно наглядно, например, в Перу. Здесь на первых порах еще нет разделения функций формы на *утилитарную* и *художественную.* Здесь она еще неразрывно служит обеим.

Сосуд по назначению своему прежде всего утилитарен.

Это определяет его форму.

Однако эта форма одновременно же и *рудимент изобразительности,* потому что уже и этот самый ранний примитив тоже *отображает* исходный «наводящий» образ — *человека,*— как на протяжении всей своей истории это будут делать все виды искусства.

Конечно, этот самый ранний «портрет» человека «отображает» лишь одну черту оригинала — его способность вмещать пищу и жидкость.

Связь эта между сосудом и человеческим желудком надолго сохранилась в языке: если средние века называют человека «сосудом греха», то мы до сих пор говорим о «пузатых» штофах и бутылках.

Поэтому на первых этапах сосуд и оформляется подобием человека от грубейшего примитива, когда форма горшка ухватывает *только образ желудка,* прежде чем сосуд начинает оформляться в виде пузатого человечка.

Но очень скоро задача *вмещения жидкости* и задача *изображения человека* разъединяются.

Сосуд (по крайней мере на перуанских образцах) *возглавляется* уже не *лицом или головой* человека или животного, но целой фигуркой человека, людей или животных: они «вылезают» в виде самостоятельных скульптурных изображений на верхушку сосуда, а на долю *формы самого сосуда* остается *только* чисто *утилитарная* часть задачи, уже освобожденная от *функций отражения,* отображения и изображения.

В других случаях изобразительную линию подхватывает и продолжает не *скульптурные фигурки наверху* (изумительной обычно работы), но *плоское изображение на стенках сосуда.*

Таким образом, первоначальный «полый» скульптурный «портрет» человека отделяется от утилитарной формы сосуда и становится самостоятельно изобразительным.

Здесь он как бы «расслаивается» в обе области общепринятого вида изобразительных искусств: и в скульптуру (фигурки наверху) и в плоскую живопись (рисунок на стенке).

Как видим, *отображение человека в искусстве* осуществляется значительно раньше, чем появляется в искусстве его *изображение!*

Образцы всех этих последовательных стадий легко проследить на перуанской керамике.

Строго говоря, для восприятия раннего перуанца единство сосуда и фигурки продолжает существовать в неотъемлемом виде и *после* этого разделения. После фактического единства они сейчас находятся в единстве «иероглифическом», то есть, *стоя* рядом, они все равно читаются как одно целое. Так же и в китайском иероглифе стоят рядом «мешок» и «человек», и это означает «женщину» («человек с чревом»). Кстати, это же сохранилось и в английском языке, где «Woman» есть «Womb + man», то есть дословно обозначает то же самое.

Такой же процесс повторно происходит уже на самой поверхности, где узоры в дальнейшем образуются из сплетения отдельных элементов чистого изображения.

А осязаемая жизненность самих конструктивных «опор» выпадает уже на долю осязаемости *хода структурной линии* или *мазка в живописи*, который соответствует *ощутимости незаполированного следа от пути резца в скульптуре* или «незаписанного» бега кисти по холсту картины.

В отношении структурных элементов мы пережили известное reductio ad absurdum * этого явления в конструктивизме.

Но такое же ощущение живого контрапункта мы испытываем, наблюдая перипетии волнующего бега мазка Ван-Гога или рассматривая незаглаженную поверхность фигур, например, в ряде работ Микеланджело.

Такова, например, скульптурная группа «Молодость, побеждающая старость» («Победитель») или голова его «Брута», где сохранены все ходы резца ее творца.

А «неразмазанный» ход кисти на полотнах Ван-Гога — одна из особенно тонких прелестей искусства ее автора — объясняет странное, казалось бы, обвинение против него, которое упоминает Герберт Рид (H e r b e r t R e a d, The meaning of art, Lnd., 1931, p. 187):

«...О Ван-Гоге с презрением говорили, что он на всю жизнь оставался рисовальщиком и что он писал свои картины так, как другие художники рисуют свои рисунки...» (!).

Мы позволили себе остановиться несколько подробнее на этих примерах не случайно. Дальше нам придется разбираться в вопросах о том, какие ходы претерпевает *эволюция форм монтажа*, и все эти соображения и примеры помогут нам в этом.

Остается лишь отметить, что любопытную аналогию к примеру, касающемуся перуанской керамики, мы находим в китайском и японском... театре.

Здесь на театре очень часто бывает необходимо *не сосуду давать образ человека*, но самого *человека облекать в образ чего-то другого* — часто крайне фантастического. Среди сценических пер-

---

* — приведение к нелепости *(лат.)*.

сонажей Китая и Японии встречаются, например, «духи»: дух лягушки, дух летучей мыши, дух устрицы и даже дух... камня.

Здесь в *сценическом гриме* мы по методу встречаемся буквально с тем же самым.

На верхней части перуанского сосуда сидит маленькое изваяние или на стенке его — рисунок, и это «означает», что весь сосуд в целом *есть* именно то, что изображает изваяньице.

Китаец или японец поступают совершенно так же с гримом: он рисует на лице летучую мышь или створки устрицы, и это означает, что *весь* человек есть *дух* устрицы, летучей мыши или лягушки.

Интересно не забыть еще и того, что многие китайские одежды и кимоно японцев обычно строго изобразительны: белые цапли, розовые ветви цветущих вишен, или зеленые иглы старинных сосен, карпы, подымающиеся по водопаду вверх, или закаты солнца.

Если в области грима мы, зная ключ условности, еще улавливаем скрытое в нем намерение, то за глубиной первичного пантеистического слияния человека с природой посредством магии изобразительных одежд — нам уже сознательно не угнаться, и для нас остается лишь любоваться ими. И, может быть, в самом этом любовании мы хотя бы частично участвуем в переживании того, что целиком владело мыслями и чувствами тех, кто впервые наносил на одежды узоры реальной природы и ландшафта.

И кажется, что здесь перед нами *третья фаза* из общей темы «человека внутри ландшафта»:

здесь его — *живого и неизображенного* — материально облекают одежды, затканные пейзажами;

в картинах его *живописное изображение* окружают детали писаного ландшафта;

и, наконец, в лирических стансах он *присутствует просто незримо,* ибо в наиболее древней лирике «ветка вишни», «хризантема», «лунный свет», «бабочка» или «трель соловья» часто означают отнюдь не только то, о чем они говорят открыто и явно,— на самом деле и по существу все они *метафоры,* рожденные из сравнения с «нежностью», «цветом лица» или «звуком голоса» возлюбленной.

Здесь, в этой «третьей фазе», подобное перечисление таких, казалось бы, безотносительных «элементов природы» есть одновременно иносказание о любимой, которая даже часто в качестве имени носит подобную метафору или сравнение. (Это распространяется даже на «Мадам Баттерфляй» Пуччини [49].)

Может быть, именно потому так лиричны стихи китайца, ибо они говорят средствами пейзажа о любимом человеке, и живое, трепетное человеческое чувство пронизывает каждый элемент природы, вплетающий в узор лирического стихотворения или в сокровенный смысл живописной детали, брошенной на шелк или рисо-

вую бумагу, прежде всего *живой образ человека*, решенного поэтическим иносказанием через деталь или элемент ландшафта.

Такое «очеловечивание» природы, которое есть, по существу, иносказание о человеке через посредство элементов природы, свойственно поэзии любых народов.

И в этом отношении особенно интересен даже не самый факт, а та «индивидуальная» нюансировка, в которой одну и ту же задачу разрешают поэзии разных народов, исходя из особенностей их мировосприятия или мировоззрения.

Здесь интересно сопоставить китайца, чьи образы и темы полны недосказанного, текучего, мерцающего нюансами и переливами, с чеканной деловитостью грека, практичного и конкретного, несмотря на свой лиризм, мифотворчество и мистику чисел пифагорейцев [50].

Китайцу достаточно наводящего дуновения: в ветке вишни или цветке он улавливает дыхание любимого образа, ему не нужно даже сравнений — распустившиеся лепестки сами собой способны включить рой лирических видений и представлений, смутно очерченных и тем более поэтичных, чем менее они заземлены конкретной предметностью.

А как рисуется эта же «метафорическая» тема в сознании и поэтике грека?

Овидий донес нам наследие греков о взаимном воплощении друг в друге человека и природы. И здесь уже не нюанс и не намек.

Не штрих или мимолетность.

Не лирическое излияние, скользящее по изменчивой чешуе полуконкретных метафор.

Здесь не лирическая станса, а романтический анекдот.

Кипарис, нарцисс или гиацинт — это не пленительный фрагмент или деталь ландшафта, к которым в поисках сравнений прибегает муза. Конечно, и здесь в основе — сравнение.

Но сравнение уже деловито запротоколировано анекдотом, мимолетность метафоры — метаморфозой, скрупулезно, «материально» излагающей «процесс» фантастического и немыслимого в себе «факта».

И кажется, что в этих «сказках» больше от предчувствия будущего отчетливого представления о «происхождении видов»,— которое несомненно подсознательно всегда питает подобный вид поэзии, как и учение о «переселении душ»,— чем непосредственного желания найти пластическое выражение для своего лирического устремления.

Для грека недостаточно остановиться на мимолетной схожести гиацинта с юношей или юноши с гиацинтом. И он не ограничится тем, чтобы созерцание одного из них порождало бы смутно переживаемый образ другого, чтобы в поэтическом иносказании один

обозначал бы другого и при упоминании одного думалось бы о другом.

Нет. Грек придумает анекдот, согласно которому один *материально обращен* в другого.

И со слов его Овидий в «Метаморфозах» воскресит перед нами и сцену того, как бог и юноша состязаются в метании дисков.

Он подробно осветит и то обстоятельство, как в силу «рикошета» оказался раненым и убитым юный Гиацинт.

Он даст жалобно постонать и порыдать Фебу над телом трагически погибшего партнера.

И наконец, подробно и точно установит решающий признак сходства погибшего юноши с печальным цветком, в который обратит его тоскующий бог — багровую рану поперек лилейно-белого побледневшего лика:

...Кровь между тем, что, разлившись вокруг, мураву запятнала,
Кровью уже не была: блистательней раковин тирских
Вырос цветок. У него — вид лилии, если бы только
Не был багров у него лепесток, а у лилий — серебрян...

(Книга IX, 210—214)

В этом случае даже будет не позабыто и «тематическое» истолкованье странных черных начертаний узора на белых лепестках гиацинта:

...Мало того Аполлону: он сам, в изъявленье почета,
Стоны свои на цветке начертал; и начертано «Ай, ай!»
На лепестках у цветка; нарисованы скорбные буквы...

(Книга IX, 214—216)

В других случаях описание будет отдано под протокольно подробное воссоздание самого «процесса перевоплощения», которому мог бы позавидовать любой «натуралист»! Так, например, в том случае, когда кара Феба обрушивается на дерзновенных эдонидских женщин, растерзавших Орфея:

...В роще немедленно всех эдонидских женщин, свершивших
То святотатство, к земле прикрепил извилистым корнем.
Пальцы у них на ногах — по мере неистовства каждой —
Вытянул и острием вонзил их в твердую почву.
Словно как птица в силке, что поставил ей хитрый охотник,
Стоит ей двинуть ногой, ощущает тотчас, что попалась,
Бьется, но, вся трепеща, лишь сужает движеньями путы,
Каждая женщина так, к земле прикрепленная твердой,
Тщилась побегом спастись, обезумев. Но вьющийся корень
Держит упорно ее и связует порывы несчастной.
Ищет она, где же пальцы ее, где ж стопы и ногти?
Видит, что к икрам ее подступает уже древесина.
Вот, попытавшись бедро в огорченье ударить рукою,
Дубу наносит удар: становятся дубом и груди;
Дубом и плечи. Ее пред собой устремленные руки
Ты бы за ветви признал — и, за ветви признав, не ошибся б.

(Книга XI, 69—84)

Одинаково поэтичны и лирика китайцев и лиризм сказаний Овидия.

Растут они из одинаковых предпосылок.

И воплощают они в себе схожие устремления.

Но строй, характер и метод их, как видим, глубоко различны, хотя и каждый из них по-своему прекрасен.

И прежде всего потому, что оба они в одинаковой мере растут из национального и культурного своеобразия своих народов.

* * *

Есть ли и этому эквивалент в композиции «Потемкина»?

Есть! И любопытнее всего, что здесь это касается не столько человека и его эмоций, завуалированных лишь в образы лирического пейзажа.

Интересно то, что здесь фильм в целом — так громогласно трубивший об упразднении системы единичных героев-протагонистов и о преодолении оков неописуемого «треугольника» в каноническом сюжете — в известной степени как бы сам в целом [есть] гигантское иносказание, монументальная метафора такого треугольника.

Только один критик * в свое время разгадал тот факт, что пятый акт «Потемкина» по костяку своего динамического построения видоизмененно вырастает из традиционной сцены освобождения героини из лап злодея — из недр классической традиции погонь.

Совершенно так же — для «красного словца» и в порядке складной метафоры — только один другой критик (уже совсем не вспомню, где) мимоходом обронил замечание о том, что, по существу, «Одесская лестница» есть традиционный треугольник, возведенный здесь в массовое действие.

«Лестница» стремится к «Броненосцу». А на пути становится злодей — «Ноги царских солдат».

Занятно, что здесь мимоходом подмечен совершенно умышленно продуманный ход.

Я сейчас нахожу случайно среди старых заметок запись, относящуюся к работе, которая была задумана между «Стачкой» и «Потемкиным».

В то время я хотел делать эпопею о Первой Конной армии.

И в записях, относящихся к предполагаемой драматургической структуре этого фильма, я нахожу такое соображение: «построить судьбы и взаимодействия коллективов и социальных групп по типу перипетий внутри... треугольника!»

---

* Кажется, это был молодой Асквит [51] в журнале «Film classic». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

«Конармия» осуществлена не была.

Но метод перескользнул в «Потемкина».

И, вероятно, «человечность» этого фильма, лишенного человеков-протагонистов, во многом и держится на том, что под коллективными образами живут своими жизненными перипетиями живые человеческие прообразы.

Совершенно так же почти повсеместно стук потемкинских машин прочитывался как стук взволнованного коллективного сердца броненосца как живого матросского коллектива.

Интересно, что на всех моих «бесперсональных» фильмах лежит тот же самый отпечаток.

В «Октябре» такое же взаимоотношение представлено между руководящим центром и рабочими районами. В эпизоде июльских дней «злодею» — Временному правительству — удается разобщить их: в картине это представлено материально разводимым гигантом Дворцового моста. Эпизоды 25-го октября начинаются с того, что замыкаются мосты, по которым массы движутся на победоносный штурм Зимнего дворца.

(Есть даже пародийный эпизод, когда по крошечному Банковскому (!) мостику движется «на помощь Зимнему» комическая процессия стариков во главе с городским головой Шрейдером.)

А если по этому принципу «развуалировать» «Старое и новое», то здесь строй выходит далеко за рамки «лирической» трактовки «треугольника» — во многих случаях доходя в обобщенных образах до степени такого же обнаженного эротизма, который «в личном плане» был бы достоин немалого числа страниц «Земли» Золя или «Опасных связей»[52]!

* * *

Однако, возвращаясь к проблемам контрапункта, надо сказать про *осязаемость* контрапункта, что, кроме как на этапах молодости, такая же осязаемость возникает еще и вторично — в эпоху разложения и увядания.

«Концы» и «начала» внешне похожи друг на друга.

На утренней заре расцвета искусств цветные пятнышки отдельных камушков мозаики сбегаются в общую картину с тенденцией срастаться в одно целое; на закате искусства Центральной Европы — в канун его распада — плоскость картины вновь загорается цветовыми пятнышками, но на этот раз пятнышки эти — предвестники распада: повторная «мозаика» пуантилизма[53] знаменует собой начало дезинтеграции.

Еще несколько лет, и само тело живописи распадается на разновидности «измов», из которых каждый несет какую-либо из

слагающих сторон живописи в целом и эту *слагающую* возводит в *самоцель* — ставит часть вместо целого.

Для кинематографа эта встреча *контрапункта распада* и *контрапункта зарождения* особенно интересна: то, что служит признаком затухания для «предыдущих» искусств, прямо переходит в начальные формы молодости нового вида искусства — кино!

Может быть, не лишено интереса проиллюстрировать наличие этих двух контрапунктов — *в начальной* фазе и в фазе *замыкающей* — на одном примере из истории литературы в период ее наиболее бурного развития в сторону реализма на протяжении XIX века.

У порога новой реалистической литературы в XVIII веке стоит эпистолярный контрапункт романа Шодерло де Лакло.

Лакло, использовав сухую традиционную форму письменного обмена рассуждениями, сумел разглядеть потенциальные динамические возможности этой формы.

Он влил новую жизнь и пульсирующую динамику в эту схоластическую форму и достиг несравненных успехов. Критикуемый и непонятый современниками, он прокладывает, однако, путь великим мастерам XIX века — Стендалю, Пушкину, Достоевскому.

В предисловии к «Опасным связям» (изд. «Academia», 1932 г.) А. Эфрос пишет:

«...На кодексе Лакло Стендаль учился писать отнюдь не менее, нежели на кодексе Наполеона, которого он провозглашал источником своих стилистических вдохновений. Контрапункт, на котором построено все эпистолярное разнообразие «Опасных связей», замечателен. Эти лейтмотивы манер, оборотов речи, сопутствующих письмам каждого из героев Лакло, волнуют своей рельефностью и точностью еще и по сей день. Они ничего не теряют в своей значительности даже после полутора столетий изощреннейших опытов того же порядка, даже после «Бедных людей» нашего Достоевского...

...Ранние современники Лакло видели в этой полифонии писательской манеры только «un grand défaut» (большой недостаток).

Граф де Тилли (De Tilly) — один из блестящих коррупторов нравов, кого Лакло мог бы взять и, может быть, взял прототипом Вальмону, говорит в своих «Мемуарах»:

«Это большой недостаток — пытаться дать каждому персонажу его собственный стиль. В результате рядом со страницей блестяще написанной мы встречаем ненужные наивности или непростительные небрежности, которые кажутся не столько контрастами, сколько пятнами...»

В дальнейшем эти первоначальные отчетливые и самостоятельные ходы внутри контрапункта срастаются в единую плотную массу мелкозатканной ткани литературной материи.

Ход характерного рисунка *нитки* в ней сохранен, но это уже сочетание между *рисунками отдельных нитей,* а не явно осязаемая связь между *самими нитями* как самостоятельными элементами построения.

Герои Бальзака или Достоевского, Гоголя или Стендаля, их связи и отношения между собой не менее сложны и изысканны, чем действия героев Шодерло де Лакло, но осязаемые ходы эпистолярного контрапункта давно уже уступили место гораздо более тонкой литературной вязи (не забудем, что эпистолярен именно *юный* Достоевский «Белых ночей». А зрелый — хотя бы в сложной *фуге* «Братьев Карамазовых» — он уходит в такую сложность плетения ткани взаимосвязей, что разъятию на простейшие «составные части» она поддается только с большим трудом).

Но на исходе монументальной литературы высокого реализма XIX века — в XX веке — мы вновь встречаемся с любопытнейшими образцами того, что мы назвали «контрапунктом распада».

Таков, например, тур де форс Ли Мастерса [54] в его «Антологии Спун Ривера» (Edgar Lee Masters, Spoon River anthology, 1914), или во много раз более сложный строй романов и рассказов Фолкнера [55].

У Ли Мастерса люди обмениваются не письмами, а... надгробными надписями. Здесь эпистолии заменены эпитафиями! И как это характерно для поэта, созерцающего крушение целого мира иллюзий и представлений, вскормленных этапом капиталистического расцвета Америки вслед за окончанием гражданской войны, борьбы Юга и Севера!

Здесь сюжет — история города и его жителей — выстраивается из сплетения коротких эпитафий, украшающих могильные плиты умерших жителей маленького американского городка.

Из этих коротких биографических стихотворений, написанных от первого лица того, кого покрывает могильный камень, постепенно сплетаются клубки трагических и гротескных, сентиментальных и преступных, жутких и веселых отношений, которыми кишит изнутри, казалось бы, мирный и богоспасаемый городок.

Все это вовсе не означает, что контрапунктический метод литературного письма (здесь взятого узко, под углом зрения сюжетосложения) целиком исчезает из литературы на протяжении XIX века. Однако здесь он уже не является характерным или показательным стилистическим «признаком эпохи», как, скажем, эпистолярный стиль XVIII века, или... «клиническим симптомом»,

как в период распада литературных форм на рубеже между XIX и XX веками.

И если он имеет место, то приложение его становится уже настолько органически служебным и малозаметно «тактичным» в своем применении, что *самостоятельным средством воздействия* он уже почти не ощущается.

Обнаженное его применение, рассчитанное на осязаемое и *заметно ощутимое воздействие его как такового,* уходит со столбовой дороги «показательных» признаков произведений эпохи.

Двухголосое проведение тем «войны» и «мира» и сложный контрапункт внутри самого романа Толстого укладывается в восприятие как само собой понятное, почти как иначе немыслимое изложение событий, а вовсе не как одно из самостоятельных средств композиционного воздействия.

Осязательное же воздействие подобных построений надо искать либо в таких поразительных и экстравагантных композиционных чудесах, как «Моби Дик» Германа Мелвилла [56] (1851), по технике далеко забегающего в приемы письма XX века, или в такой специфической области литературного жанра, к которому относится, например, «Белая Дама» Уилки Коллинза [57], чей «Лунный камень» считается одним из краеугольных камней истории детективного жанра.

Тут нас наравне с сюжетом «потрясает» уже и сам *метод изложения* этого произведения, прибегающий к самым неожиданным видам «инструментов» при оркестровке изложения этого сюжета.

Именно так, по принципу полифонии — «многоголосым сказом» — строится изложение всех событий его «Белой Дамы» («The Woman in White», 1860).

С первой главы Коллинз сам излагает природу этого метода:

«...В том виде, как рассказ этот мог бы быть изложен перед судьей, в таком же виде услышит его и читатель. Ни одно важное событие в нем от начала до конца не будет изложено понаслышке. Если тот, кто пишет эти вступительные строчки (Вальтер Хартрайт по имени), окажется более связанным с определенными событиями, чем другие,— он будет излагать их от своего имени. Но когда будут возникать эпизоды, более известные другим лицам,— он будет уступать место рассказчика им, и задача его будет выполняться с той точки, где он остановится, другими людьми, которые смогут говорить о происходившем как живые свидетели происшествий и с такой же отчетливостью и точностью, с какой до них говорил он сам.

Таким образом, предлагаемый здесь рассказ будет изложен более чем одним пером, подобно тому как обстоятельства преступления излагаются в показаниях более чем одного свидетеля,— с той же самою целью в обоих случаях, а именно — с тем,

чтобы излагать правду о событиях наиболее прямым и наглядным образом устами тех лиц, которые были наиболее непосредственно связаны с ходом этих событий.

Пусть Вальтер Хартрайт, учитель рисования, двадцати восьми лет от роду, будет первым...» (стр. 2 английского издания).

Этот стиль изложения сохраняется на протяжении всего романа. И любопытно отметить, что и характер самого этого строя по-своему вторит изложению рассказа: так с приближением к концу «второй эпохи» в романе, то есть с приближением к концовке — кульминации романа — когда покойная Лаура, леди Глайд, появляется около собственного могильного камня,— куски рассказов не только сокращаются по объему и в силу этого естественно ускоряют темп, но и самые носители рассказа внезапно начинают видоизменяться: фигурируют уже не рассказчики, а «показания» и документы.

После заголовка на стр. 363 -

«Повесть, продолженная от лица нескольких рассказчиков» — следует:

«...1. Рассказ Хестер Пинхорн, кухарки на службе у графа Фоско. (Записано с ее собственных слов)...»

Пять с половиной страниц текста, касающегося обстоятельств смерти леди Глайд, подписанного крестиком (ввиду неграмотности г-жи Пинхорн).

«2. Рассказ доктора».

Семь строк по всем правилам составленного и подписанного сертификата о кончине леди Глайд в четверг 25 июня 1850 года.

«3. Рассказ Джейн Гулд».

Двенадцать строк, ею же подписанных, о том, как она была приглашена для омовения тела покойной леди.

«4. Рассказ могильного камня» (!)

Пять строк надгробной эпитафии леди Лауры.

«5. Рассказ Вальтера Хартрайта».

Пять страниц заключительной части сюжета второго раздела романа с coup de théâtre * последней строчки, в котором, по всем приведенным данным,— умершая леди стоит перед Вальтером Хартрайтом, «глядя на него через собственную могилу» (стр. 373).

(Цитирую по изданию «The Woman in White» by Wilkie Collins, изд. T. Nelson and sons.)

В этом случае важно акцентировать не столько самый факт того, что действие развертывается путем группировки «показаний» отдельных действующих лиц — выслушивание показаний — непременный атрибут *внутри* любого детективного романа,— но там это происходит именно *внутри* повествования, то есть не в формах *обнаженной полифонии*, как это имеет место здесь.

---

* — театральным эффектом *(франц.)*.

Здесь же интересно, что принципы полифонии и контрапункта выведены в самую структуру этой вещи в целом.

Мы остановились на этом примере так подробно еще и потому, что здесь в литературе на обширных «кусках» сюжета и события мы видим тот же принцип «многоточечного» изложения их — «с разных точек зрения» — то есть то, что в дальнейшем в искусстве кинематографа стало одним из основных методов монтажной съемки (предметов, среды, игры и драматических сцен в целом).

Впрочем, и литература знает достаточное количество великолепных образцов такой монтажно-кинематографической *смены точек описания* даже и внутри пределов отдельно взятой сцены.

Вспомним хотя бы такую деталь реализма толстовских описаний, как то, что в сцене самоубийства Вронского предметы описываются *снизу*, то есть с точки зрения упавшего человека!

С другой стороны, тип описанного выше литературного сказа встречается и в кино — так парадоксальной свежестью новизны прозвучал этот прием, например, в прекрасном фильме Орсона Уэллса [58] «Гражданин Кейн», где целые фрагменты биографии героя излагаются разными персонажами, знавшими его при жизни. Острота приема возрастала еще оттого, что эти «показания» давались не в последовательно хронологическом порядке, а *перетасованно* между собой. В силу этого сам Кейн появлялся в разных сценах не в том виде, как возрасты следуют друг за другом в биографии человека: старым раньше молодого и т. д.; этой остроте воздействия способствовало еще и то, что стилистика монтажно-съемочного оформления была в каждом рассказе выдержана по-своему — в характере рассказчика (в какой степени это действительно имело место и в какой степени это плод моего собственно «творческого домысла» — сказать сейчас трудно; картину я видел довольно давно, но, во всяком случае, если бы это имело место, это было бы вполне последовательно и отвечало бы стилистике прадеда этого типа построений — уже упоминавшегося Шодерло де Лакло).

Вообще же своим построением «Гражданин Кейн», пожалуй, ближе всего к «Коту Муру» Э. Т. А. Гофмана [59], где рассуждения мудрого кота чередуются с перепутанными в своей последовательности эпизодами из жизни капельмейстера Крейслера.

Сами термины: «контрапункт», «полифонное письмо», «фуга» — все время сами скользят и переплетаются в ходе нашего разбора, и это оттого, что само развитие монтажной формы вибрирует в зависимости от степени осязаемости в нем этих черт, приемов и методов.

И естественно спросить себя в этом месте, на чем построена привлекательность (не в смысле «миловидность», а в смысле «способность привлекать и воздействовать») этих методов, свя-

занных с *повторностью* мотива, с *преследованием* его сквозь другие мотивы, *со сплетением* и *расплетением* разных голосов, работающих как разветвление *единого целого?*

* * *

Мне кажется, что контрапункт на высшей (на наивысшей?) стадии повторяет в основных своих чертах два инстинктивных начала, лежащих у самого начального рубежа человеческой деятельности. Здесь они порождают у человека две большие области искусства — правда, искусства отнюдь еще не «изящного», а целиком пока практического, прикладного. Но зато оба эти искусства в инстинктивной своей стороне доступны не только человеку, но и его гораздо более ранним предкам.

Я имею в виду две очень ранние деятельности человека — занятие *охотой* и умение *плести корзины*, из которых последнее намного предшествует умению сплетать волокна в ткань (то есть в эластичную корзину, одевающую тело!) — и доступно уже птицам, умеющим «свивать» свои гнезда *.

Что же касается охоты, то кто же в животном царстве не охотится за кем-либо или от кого-либо не спасается бегством?!

Привлекательность контрапунктических построений несомненно в том, что они как бы воскрешают к жизни эти глубоко заложенные в нас инстинкты и, воздействуя именно па них, потому-то и добиваются такого *глубокого* захвата.

Один из них определяет и питает увлекательность плетения отдельных мотивов в единое целое, другой — охоту за линиями отдельных мотивов сквозь чащу сплетающихся воедино голосов.

В этом есть нечто столь же «извечное», как в вечной прелести сплетать и расплетать загадки.

Любопытно, что один из самых горячих энтузиастов и последовательных теоретиков такого именно принципа многолинейного единства композиции — Уильям Хогарт — совершенно так же из основ охотничьего инстинкта выводит свои предположения о причинах увлекательности того, что он называет *принципом сплетения* (intricacy).

---

* Еще Эрнст Гроссе в книге «Die Anfänge der Kunst» (1894) пишет о том, что плетеная корзина намного предшествует по времени даже такому древнему предмету домашнего обихода, как глиняный горшок:

«Глиняный горшок — это узурпатор, который занял как место, так и убранство своего плетеного предшественника».

Этим обстоятельством принято объяснять примитивную орнаментальную обработку глиняного сосуда, который своим рисунком воспроизводит плетеную форму первоначальной плетеной корзины и посуды. Кстати сказать, фактически плетеная посуда до сих пор еще встречается в Африке, Америке и у наших казахских кочевников; однако с ликвидацией кочевой стадии бытия казахов образцы их плетеной посуды сейчас уже чаще встречаются не в самом быту, а в этнографических музеях. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Следует отметить, что высказывания Хогарта на эту тему, приведенные во втором томе издания «Мастера искусства об искусстве», помимо крайне неточной передачи мыслей Хогарта, именно эту часть его высказывания просто пропускают!

Более точно и в полном контексте это начало пятой главы «Анализа красоты» Хогарта звучит так («The Analysis of beauty» by William Hogarth, по изданию 1909, стр. 49—50):

«...ГЛАВА V. О СПЛЕТЕНИИ...*

...Активный разум всегда склонен к тому, чтобы быть чем-либо занятым. Преследование — неустанное дело нашей жизни, и даже освобожденное от всяческих практических целей, оно доставляет нам удовольствие.

Всякое возникающее затруднение, которое на время прерывает или тормозит такое преследование, дает новый импульс мысли, увеличивает удовольствие, и в результате то, что иначе было бы трудом и трудностью, становится спортом и развлечением.

На чем бы иначе держалась прелесть охоты, стрельбы, рыбной ловли и многих других излюбленных занятий, если бы не было постоянных нагромождений трудностей и разочарований, с которыми ежедневно сталкиваешься при преследовании? Каким доскучным возвращается любитель спорта, если заяц не имел достаточно возможности показать свою изворотливость («Has not had fair play!») и как рад и оживлен охотник даже в том случае, когда какому-нибудь старому, умудренному опытом хитрецу удается сбить с толку собак и удрать от них!

Эта любовь наша к преследованию — к преследованию как таковому — свойственна нашей природе и предназначена несомненно для нужных и полезных целей. У животных она присутствует в инстинкте. Собака не любит дичь, которую удается слишком легко поймать; и даже кошки готовы рискнуть потерей добычи, лишь бы еще раз погоняться за ней.

Уму приятно трудиться над решением самых сложных проблем; аллегории и загадки — как бы малосерьезны они ни были — всегда развлекают его **: и с каким наслаждением готов он следить за хорошо сплетенным ходом нити действия пьесы или ро-

---

* По-английски «of intricacy». Я перевожу этот термин скорее словом *сплетение*, чем сочетание, потому, что, во-первых, именно это слово используется нами в переводе производных от него обозначений; так, например. выражение «intricacy of a plot» мы, естественно, переводим, как «сплетения (хитросплетения) интриги». Так же переводят немцы: intricacy — Verwicklung — сплетение.

Кроме того, термин *сплетение* — конечно, в смысле «сочетания» — сохраняет в себе *динамическое ощущение того, каким именно путем* это сочетание осуществляется! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Вспомним увлечение кроссвордом! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

мана, усложняющимся с разворотом интриги; и какое удовольствие испытывает он, когда к концу все наиболее отчетливо распутывается!

Глаз находит такое же удовольствие в преследовании взором вьющихся дорожек, змеящихся речек и очертаний всяких иных явлений природы, чьи формы следуют, как мы покажем ниже, тому, что я обозначаю названием *волнистой* или *змеящейся* линии. Intricacy — «хитросплетенность» формы — я, таким образом, определил бы как особую способность составляющих ее линий *вести глаз в безудержно игривом беге преследования* («A want on kind of Chase»).

И благодаря тому удовольствию, которое это качество доставляет ему, я считал бы форму, обладающую этим свойством, достойной именоваться прекрасной».

Почти дословно то же самое пишет сотню с лишним лет спустя один из классиков детективного романа Мэри Робертс Райнхарт[60] от лица героини своей «Круглой лестницы» (1908) — старой девы, увлекшейся... погоней за преступниками: эта серия приключений «научила меня одному — что где-то и как-то, вероятно, от моих полуцивилизованных предков, носивших звериные шкуры и охотившихся за своей пищей или добычей, во мне самой сохранился инстинкт охотника. Если бы я была мужчиной, я, конечно, была бы следопытом в погоне за преступниками, преследуя их с такой же неутомимостью, как это делали мои покрытые шкурами предки, гонявшиеся за своей дичью! Но, так как я незамужняя женщина... мое первое знакомство с преступлением окажется, вероятно, в то же самое время и последним...».

И это прямо приводит нас к тому, что всесокрушающий успех детективных романов, построенных на погоне и преследовании, конечно, взывает к тем же пережиткам охотничьего инстинкта, о котором мисс Райнхарт пишет применительно к нраву своей героини. Это подтверждается еще и тем, может быть, недостаточно широко известным фактом, что романы об охоте сыщиков за преступниками во многом обязаны своим возникновением и жанровым оформлением романам о подлинных следопытах, преследующих диких зверей в девственных лесах, романам, принадлежащим перу величайшего мастера этого рода литературы — Фенимору Куперу[61].

На Купера ссылается Бальзак в «Блеске и нищете куртизанок», где тема погони полиции за Карлосом Херрерой занимает центральное место.

О Купере пишет на первых же страницах «Парижских тайн» Эжен Сю:

«...Все читали эти превосходные страницы, на которых Купер, этот американский Вальтер Скотт, воссоздал жестокие нравы дикарей, их образный и поэтический язык, тысячу хитростей, по-

могающих им преследовать или избегать врага... Мы постараемся предложить читателю несколько эпизодов из жизни других варваров, так же стоящих вне цивилизации, как и дикие народности, так превосходно описанные Купером...»

Об этом же пишет Виктор Гюго.

А Поль Феваль[62] и Дюма[63] продолжают эту линию перенесения нравов девственных лесов в обстановку преступности лабиринтов больших городов *.

В этой связи интересно отметить, что увлекательной оказывается «охота» с обоих концов! Если есть романтика охотника, то, как оказывается, есть и романтика удирающего от охотника! Если есть романтика преследования по изломам линии оставленного следа, то есть и романтика в том, чтобы прочерчивать подобные изломы и, удирая, заметать следы.

Об этом красноречиво говорит, в отличие от французов, герой одного из наших русских романистов — В. В. Крестовского[64]:

«— ...Много раз, этаким-то манером, лататы́ задавал я по Сибири, кажинную вёсну почитай! Раз я до Томского доходил, раз до Перми, а вот па старости лет господь привел и в белокаменной побывать; да и с вами в Питере покоптеть. Распроклятый этот Питер! Уже как ведь, кажется, хоронился, ан нет-таки, изловили зверя матерова, волка серо-травленого! Так-то оно, братцы!..

— Да кой черт тебя дергал бегать-то? Сидел бы себе смирно на каторге! — с участием проговорил Кузьма Облако.

— Э, милый человек, уж и как тебе это сказать, сам того не знаю! — развел руками Дрожин,— вся жисть моя, почитай, в бегах происходит, потому — люблю!.. до смерти люблю это, и голод, и холод, и страх-то, как облавят тебя не́ в пору, а ты хитростью, не хуже лисицы, хвостом виляешь — любо мне все это, и только!..» («Петербургские трущобы» В. В. Крестовского. Приложение к «Отечественным запискам» 1866 года, ч. III, гл. 7, стр. 42).

Однако самое интересное в высказывании Хогарта — это, конечно, то, что он видит проявление того же охотничьего инстинкта *не только* в сюжетных ходах интриги, сколько *в ходах самого построения формы* в тех случаях, когда ни тема, ни сюжет ничего общего по содержанию с охотой или преследованием не имеют. Это кажется как бы второй, высшей ступенью использования инстинктивных предпосылок в целях воздействия формой произведения.

Интересно, что такое общежанровое развитие в искусстве писать часто повторяется в циклах индивидуальных биографий отдельных писателей.

* См. об этом в книге: Regis Messac, Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique, Paris, 1929. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Идею подобной «стадиальности» между хитросплетенной интригой и строго построенной формой при желании можно вычитать в одной из глубоко искренних записей Шервуда Андерсона[65] («История рассказчика», книга четвертая, запись первая. Москва, 1935, стр. 243):

«...В американской литературе господствовало мнение, что рассказ следует строить вокруг интриги... Журналы были полны рассказами с интригой, и большинство наших театров ставили пьесы с интригой. «Ядовитая интрига»,— называл я ее в беседах с друзьями, так как требование интриги, по моему мнению, отравляло всю литературу. Я считал, что нужна не интрига, а форма — вещь гораздо менее уловимая и доступная...»

Со времени Шервуда Андерсона американская литература далеко двинулась вперед по этому пути, во многом предначертанному его рассказами. Такие великолепные в своем очаровании вещи, как «Человеческая комедия» Сарояна[66] (роман и фильм), целиком свободны не только от интриги, но, пожалуй, даже от нормально развивающегося сюжета: они кажутся свободно написанными друг за другом, независимыми эпизодами — часто без начала и конца; на самом же деле они представляют собой тончайше сплетенную ткань единой тематической картины, которую так же строго сдерживает единая *внутренняя* система лирических лейтмотивов, как держат в едином напряжении пьесу Скриба[67] или детективный роман — *внешние* перипетии головокружительной интриги.

Об этой же «стадиальной» связи между интригой и изысканным построением самой формы литературной ткани совершенно в том же духе пишет и Мопассан в предисловии к повести «Пьер и Жан»:

«...Понятно, что подобная манера композиции, столь отличная от старого наглядного метода, доступного каждому глазу, часто сбивает с толку критиков и что они часто не обнаруживают всех тончайших нитей, засекреченных и часто незримых, которыми пользуются некоторые из современных писателей взамен прежней единственной нити, имя которой: интрига...»

В этом месте, конечно, невозможно не вспомнить очень популярных в свое время картинок, которые тоже создавались путем бега одной единственной нити — линии штриха.

Я видел, например, подобным образом нарисованную конную фигуру графа Галвеса (1796 г.) в одном из музеев Мексики. Это результат совместной работы двух монахов — брата Пабло де Хесус, который реалистически изобразил лицо и руки графа, и отца Сан Херонимо, который каллиграфически одним штрихом и одной непрерывной линией изобразил коня и восседающую на нем фигуру.

В музее города Алансона (недаром центра искусства плетения французских кружев) я видел такое же каллиграфически изображенное распятие.

Наконец, к XVII веку относится очень известная гравюра Клода Меллана[68], на которой изображение лика Христа на убрусе святой Вероники достигается тем, что по непрерывной спирали, разворачивающейся из центра лица, путем одних нажимов по этой непрерывающейся линии передаются оттенки и оттенения объемно возникающего образа.

Это, пожалуй, самый наглядный образец того, как исчезает интерес к самому ходу и бегу непрерывной линии и интерес перемещается к изображаемому ее бегом рисунку.

Мы это уже видели на случае бега нитки внутри ткани, уступающего место рисунку на ее поверхности.

Здесь же тот же самый процесс как бы служит графической иллюстрацией той эволюции в литературе, которую я отмечал на примерах Мопассана и Шервуда Андерсона.

* * *

Любопытно остановиться на том, что и другое отмеченное выше инстинктивное влечение, а именно: влечение к плетению и расплетению — процветает не менее пышно и даже в *чистом виде* на протяжении столетий. Укажем лишь на два примера.

Эту «страсть» у Дюрера[69] отмечает его биограф Ветцольд (Wilhelm Waetzoldt, Dürer uns seine Zeit, Phaidon Verlag. 1935):

«...Истоки страстного увлечения Дюрера линейным рисунком следует искать еще глубже: они древнегерманское наследие. В этом увлечении вновь возродилась позднее готическая вариация первичного удовольствия, которое испытывал нордический человек в игре сплетения и взаимного поглощения форм, свивающихся и развивающихся лент и бесконечной мелодии свободно движущейся линии...» (стр. 283).

В этом отрывке только непонятно, почему эта склонность и это увлечение истолковываются как исключительная прерогатива «нордического человека». На этой же самой странице автор указывает, что гравюры, известные под названием «Шесть узлов», сделаны в подражание знаменитым плетеным узорам Леонардо да Винчи (графические эмблемы, известные под названием «Academia Leonardi Vinci»).

Разве это не говорит о том, что и «итальянскому человеку юга» свойственны подобные же увлечения?

А для наличия схожих увлечений у «американского ответвления англосаксонской расы» мы имеем еще более красноречивое доказательство.

В 1941 году в Америке выходит книга: «Энциклопедия узлов и веревочных узоров» *. Американский институт графических искусств включил ее в список «Пятидесяти лучших книг, изданных в 1941 году». В ней на 332 страницах помещено 3524 (три тысячи пятьсот двадцать четыре!) изображения существующих разновидностей узлов, с подробным каталогом и объяснениями каждого узла.

Издание подобной книги вообще — да еще столь дорогой (пять долларов!) — ясно говорит о том, что она рассчитана на достаточно солидный круг читателей, увлекающихся вопросами сплетения и расплетения хитросплетений в их наипростейшем «веревочном» виде, отнюдь не менее увлекающихся, чем другой контингент читателей, интересующихся тем же самым, но на стадии и в формах романа тайн!

Впрочем, печать этого признака лежит не только на чистых образцах жанра «романа тайн».

В построении любого романа, где применяется техника не последовательного, то есть не хронологически поступательного сказа, мы, по существу, имеем дело с теми же обоими инстинктами.

Больше того — здесь мы имеем дело как бы со слиянием обоих.

Здесь «догнать» означает — расположить в одну прямую поступательную линию те события рассказа, которые в нем даны не подряд.

И в данном случае это одновременно же и... распутывание узла. Ибо, действительно, если графически зачертить путь повествования, движущегося не поступательно, то путь этот, полный возвратов и перекрещиваний, прочертит такую линию, которая, став... шнурком, и составила бы «потенциальный» узел.

Я этот след линии называю «потенциальным узлом», потому что узлом он становится тогда, когда потянешь за оба конца шнурка, расположенного таким образом.

Поясню все схемами.

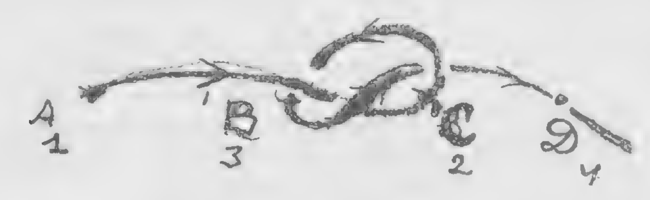
Последовательный ход изложения события выразился бы схемой. Здесь буквами обозначена последовательность событий, а цифрами — порядок их описания. В этом случае оба ряда совпадают.

---

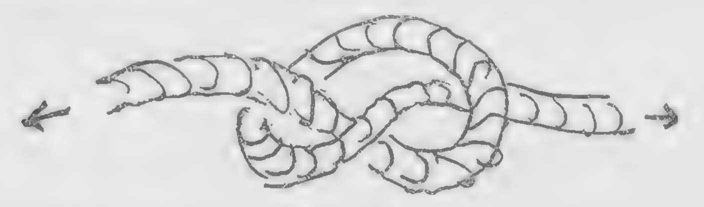
* «Encyclopedia of Knots and Fancy Rope work» by Graumont and Hensel. Cornell Maritime Press, New York. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Примером непоследовательного хода изложения сюжета был бы случай, когда повествование идет ходом, не совпадающим с порядком самих событий.

Например, такой простейший случай. Начав с события A, рассказ переходит прямо на C, оттуда возвращается в B, после чего снова движется вперед к D.



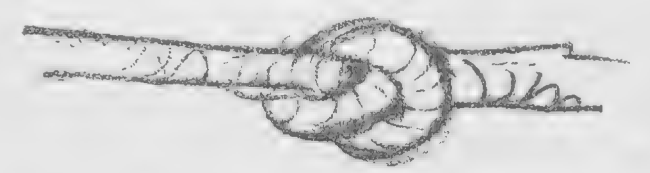
Вообразим себе эту линию... шнурком, и мы увидим, что получившийся «крендель» и есть одно из простейших расположений шнурка, который дает возможность затянуть его в узел.



С другой стороны, затянутый узел есть всегда стянутый в одну точку «потенциальный» бег хитросплетенной линии веревки. То есть *узел* есть то, что, распускаясь, дает сложный ход перекрещиваний и сплетений, которые требуют сложного *процесса* для того, чтобы вытянуть шнурок в одну прямую линию — «развязать узел».

Если еще добавить к этому, что для того, чтобы затянуть хитрорасположенную «петлю» в узел, нужно приложить к ее концам две *разнонаправленные* силы,

то мы увидим, что безобидная, казалось бы, словесная метафора в обозначении «драматургического узла» абсолютно точна во всех своих чтениях.



Подлинно драматургический узел — это то, что чревато возможностями сложного плетения и пересечения путей хитросплетенного действия.

Узел завязывается тем туже, чем интенсивнее действуют разнонаправленные, конфликтующие внутри него силы.

И за исключением Гордиева средства — разрубания узла[70] — распутывание его возможно лишь в порядке сложного процесса.

Чаще всего это достигается путем вмешательства «третьей силы», преодолевающей направления основных двух сил.

Такая необходимая «третья сила» в сюжете может быть крайне разнообразной.

Это может быть буквальное вмешательство со стороны.

Таким случаем будет небезызвестный прием «deus ex machina» греческих трагедий.

Здесь вмешательство божества, разрешающего нераспутываемый узел коллизии, одновременно же является и наиболее буквальным воплощением наравне с «узлом» еще и «руки, развязывающей узел».

Но «третьей силой» может быть с таким же успехом и внешнее событие или ситуация.

В этом случае она может *чисто механически*, в силу слагающихся обстоятельств заставлять людей действовать вопреки избранной ими воленаправленности и целеустремленности.

И этим путем разрешиться иначе «намертвяка» затянутому узлу отношений (невыдержавшие нервы леди Макбет и сам Макбет в столкновении со знамениями судьбы: Бирнамским лесом и малообычными деталями рождения Макдуффа или Борис в столкновении с рассказом патриарха об убиении Дмитрия).

Но, конечно, интереснее всего этот случай, когда подобное внешнее явление (ситуация) заставляет героев самих внутренне изменить направление хода своего характера и этим путем развязывается мертвая петля узла человеческих коллизий.

(Перерождение Скруджа[71] у Диккенса или намек на возможность благополучной развязки узлов во втором действии «Потопа»[72].)

Пример нашего узла, конечно, простейший.

Но не забудем, что упомянутая выше американская книга знает... 3524 разновидности узлов.

Да не забудем еще и того, что мы имели дело с «одним шнурком» — с одной линией действия, и легко сообразить, какое необъятное количество возможностей здесь возникает с момента, когда еще и самих линий много!

Классическими русскими примерами такого непоследовательного сказа могли бы служить: «Выстрел» Пушкина, начинающего сказ свой с середины, «Легкое дыхание» Ив. Бунина и бесчисленное количество других образцов.

Классическим примером вообще остается «Тристрам Шенди», где сам Стерн в одной из глав зачерчивает схему заузляющихся ходов, которыми он сплетает действие своего романа.

Но особенно интересен в этом отношении Джозеф Конрад[73], который сознательно возрождает этот метод сказа на исходе эпохи викторианского романа *.

Об этом пишет от имени Конрада и от своего имени сотрудничавший с Конрадом — Форд (см. Ford Madox, Joseph Conrad: a Personal Remembrance):

«...Нам очень скоро стало ясно, что основная беда с романом, и английским романом прежде всего, состояла в том, что в нем повествование развивалось прямолинейно, в то время как наше знакомство с окружающими нас людьми никогда так прямолинейно не происходит. Вы встречаетесь с английским джентльменом за игрой в гольф в вашем клубе. Он мясист, пышет здоровьем и здоровой моралью английского школьника наилучшего типа. И вы шаг за шагом обнаруживаете, что он безнадежный неврастеник, нечестный в мелких денежных делах, но способен на неожиданное самопожертвование, страшный лгун, но необычайно внимательный исследователь lepidoptera ** и, наконец, по газетам узнаете, что он двоеженец, в свое время под чужой фамилией произвел панику на бирже... И вот он перед вами — упитанный парень с моралью школьника английской средней школы. Чтобы ввести такого человека в рассказ, невозможно начинать с начала и разрабатывать его жизненный путь хронологически до конца. *Вам нужно прежде всего посредством сильного впечатления приковать к нему внимание, а затем двигать рассказ взад и вперед, раскрывая его прошлое...»*

А вот краткий пересказ порядка событий первой половины, как они разворачиваются в романе «Лорд Джим». [...]

Рассказ начинается с того, как Джим работает в разных восточных портах после столкновения и суда. Затем рассказ возвращается к описанию жизни Джима с начала до момента столкновения. В четвертой главе мы присутствуем на суде над офицерами «Патны» за то, что они покинули судно, где Марлоу познакомился с Джимом. Затем дается описание, со слов Марлоу, вида, который имели эти обесчещенные офицеры при первом появлении их в порту, где их судили, и о встрече, которую он имел гораздо ранее с германским шкипером до выхода «Патны» в плаванье. Далее мы снова возвращаемся к сцене суда и подготовляемся к будущей сцене самоубийства председателя суда Брайерли. Затем Джим начинает в течение нескольких глав рассказывать Марлоу о том, что произошло на «Патне», и после этого, а также [следует] отчет Марлоу об его разговоре с французским лейтенан-

---

* При этом он сочетает его еще и с манерой сказа от имени разных лиц, чем наряду с Уилки Коллинзом становится в ряд прямых предшественников «Ситизена Кейна». *(Прим. С. М. Эйзенштейна.* Речь идет о фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн».— *Ред.)*

** — чешуйчатокрылых *(лат.)*.

том, взявшим судно на абордаж после столкновения, и т. д. и т. д. [...]

Однако самое любопытное здесь то, что этот метод Конрада — Форда, рассчитанный, казалось бы, прежде всего на то, чтобы преодолеть скучную серость бесконечно скучных и серых английских романов, то есть чисто «формальное», казалось бы, намерение, одновременно с этим есть и прием глубоко реалистически «оправданный».

В той же книге воспоминаний Форда говорится и об этом:

«...Мы сразу условились, что общее впечатление, которое роман производит на читателя, должно быть таким же, какое отдельная жизнь производит на человечество. Роман не должен быть повестью или реляцией. Жизнь не говорит вам: в 1914 году мой ближайший сосед, мистер Слэк, возвел greenhouse * и выкрасил [ее] в зеленый цвет коксовской алюминиевой зеленой краской... Если вы станете думать об этом событии, оно станет вспоминаться вам в ряде *беспорядочно нагроможденных картин* о том, как в один прекрасный день мистер Слэк появился в своем саду и уставился взглядом в стенку собственного дома. Вы затем постараетесь установить время, когда это случилось, и определите его случившимся в августе 1914 года, потому что, оказавшись достаточно дальновидным, чтобы сохранить свои акции муниципального управления города Льежа, вы смогли себе позволить первый раз в жизни билет первого класса для сезонной поездки. Вы вспомните самого мистера Слэка — тогда значительно более худого, потому что эпизод предшествовал тому времени, когда он набрел на то место, где продавалось это дешевое бургундское вино...» (и в таком же духе еще целая страница подобных же литературных отступлений в связи с темой о greenhouse'е мистера Слэка).

«Мы приняли без особого протеста кличку «импрессионистов», которой нас заклеймили. В то время импрессионистов все еще продолжали считать зловредными людьми, атеистами, красными, носящими красные галстуки с целью пугать домовладельцев.

Но мы согласились с этим названием, ибо жизнь во многом развертывалась перед нами тем же путем, как вставала в памяти постройка greenhouse'а мистера Слэка, и мы увидели, что *жизнь ведет не слитный рассказ*, но *оставляет следы впечатлений* (impressions) в нашем мозгу...»

И мы снова убеждаемся в том, что подлинно жизненны и живучи в искусстве те методы, которые прообразом своим берут ход мышления и поведения человека, и притом не только со стороны сюжетной и изобразительной, но в нисколько не меньшей степени и в области строя, композиции и законов строения формы вообще.

---

* — теплицу *(англ.)*.

На этом типе построения остановимся несколько подробнее, потому что по некоторым симптомам кажется, что этот тип сказа имеет все данные широко войти в моду в области сценической композиции наших фильмов.

Некоторые адреса из области прошлого могут оказаться здесь небесполезными. С другой же стороны, это удержит соответствующих авторов от того, чтобы слишком заноситься.

В этих же целях можно сослаться еще на два образца театральной драматургии.

Таковы «Время и семейство Конвей» Дж. Б. Пристли [74] и «Сквозной ветер» Лилиан Хеллман [75].

В первом случае события с чрезвычайно остро драматургическим эффектом размещены в порядке *A, C, B*.

Во втором случае — по схеме, где оба возврата — из обстановки вашингтонской квартиры 1914 года — к фашистскому перевороту в Риме (19[22]) и нацистскому в Берлине (19[33]) — в нужный момент дают необходимые драматургические акценты как общественной линии развертывающейся драмы, так и обострению коллизии личных отношений, лежащих в основе конфликтов между действующими лицами.

Остается только воздать еще должное одному автору, чье высказывание навело меня на мысль объединить инстинкт охоты и плетения узлов в одном явлении — в методике непоследовательного сказа в романах.

Как ни удивительно — автор этот... Данте.

А само высказывание его — одно на первый взгляд темное место из его «Convivio» [76]. Оно касается происхождения слова «автор».

Совершенно в духе образно-ассоциативно-«физиогномической» манеры только что изживаемого средневековья Данте приписывает ему этимологическое происхождение от следующего из ряда возможных корней.

Один из этих корней «...глагол, почти совершенно вышедший из употребления в латинском языке и означающий «связывать слова между собою» — aveio. И тот, кто внимательно вглядится в это слово в первоначальной его форме, убедится в том, что оно явственно обнаруживает свой собственный смысл, ибо составлено это слово ни из чего иного, кроме связей между словами, то есть пяти гласных, которые являются душой и сцеплением внутри каждого слова. И составлено оно из них таким путем, что образует форму узла. Ибо, начав с *A*, оно повторится в *U* *, и затем идет прямо через *E* к *I*, откуда оно возвращается назад к *O*, так что он действительно представляет собой узел. И поскольку сло-

---

* Согласная «V» в глаголе «aveio» рассматривается здесь как превращенная гласная «u».— *Ред.*

во «автор» производится и происходит от этого глагола, оно понятно только поэтам, которые связали свои слова искусством музыки...».

Можно, конечно, этимологически оспаривать такую картину происхождения слова «автор», но трудно спорить о красоте самого образа, которым здесь обрисован метод деятельности поэта.

Однако в этом пассаже меня больше всего удивило другое.

Какое основание имел Данте говорить о том, что путь от *A* к *U* — «обращается», от *U* к *I* опять идет «прямо», а от *I* к *O* снова «возвращается назад»?

К тому же именно эти ходы вперед и назад образуют тот узел-бант, который и являет собой пластический образ связывания звуков путем музыки, что является, согласно Данте, уделом одних поэтов.

По-видимому, Данте имеет в виду некоторую закономерную последовательность, в которой «от природы» (или еще чего-нибудь) должны размещаться гласные подряд.

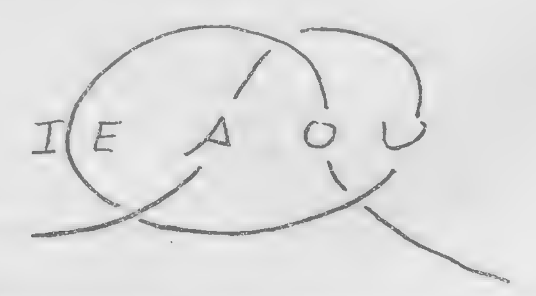
В западноевропейских языках имеют обыкновение располагать гласные в порядке *A, E, I, O, U*.

Однако этот порядок отнюдь не тот, который имеет в виду Данте. При том движении от буквы к букве, которое указывает он, никакого узла не получается. Мало того, даже путь между ними нельзя пройти согласно его указаниям. Здесь путь от *U* к *I* идет «обратно», а от *E* к *O* — вперед, что идет вразрез с указаниями Алигьери.

Чтобы выяснить, в чем тут дело, оставалось одно — найти такую последовательность размещения пяти этих букв, чтобы, идя путем, указанным Данте, действительно получить подобие банта или узла.

Таким расположением оказывается порядок: *I, E, A, O, U*.

Действительно, при таком именно расположении гласных путь последовательности, указанной Данте, даст нам графический образ узла, о котором он пишет.



Стало быть, согласно Данте, органической последовательностью гласных следует считать порядок: *I, E, A, O, U*.

Что же тут особенного и примечательного? И почему такой порядок органичнее, чем *A, E, I, O, U*, принятый как порядок последовательности гласных во всех западноевропейских языках?

И тут, конечно, самое поразительное в музыкальном чутье самого Данте.

Если мы возьмем таблицу частот колебания, отвечающих отдельным гласным, то окажется, что последовательность гласных по этому признаку оказывается именно такой, какую имеет в виду Данте.

Раскроем, например, таблицу на стр. 17 книги Лиддела (Mark H. Liddell, Physical characteristics of speech sound») и убедимся в этом сами. (Я к этой английской таблице справа приписываю аналогичные русские столбцы.)

Гласная	Произношение	Частота	Произношение	Гласная
o͞o	gloom	326	луг	у
ō	no	461	мох	о
aw	raw	732	отец (атец)	ō
ä	father	900	дала	а
ă	mat	1,840	эх	э
ĕ	pet	1,958	вечер	е
ey (ā)	they	2,461	ей	ие
i	be	3,100	миг	и

Таким образом, оказывается, что последовательность, которая «по чутью» рисовалась Данте как естественно закономерная,— действительно оказывается закономерной и органической согласно точным данным физических наук.

Мы знаем о мастерах Ренессанса, что кривые куполов они тоже чертили на глаз и «по чутью», исходя из того положения, что наиболее органически прекрасная в данных условиях линия оказывается и наиболее конструктивно закономерной.

Таковы купола Браманте[77] и Микеланджело[78], и позднейшая математическая проверка их кривизны подтвердила их абсолютную конструктивную безошибочность.

Сейчас мы видим, что острота слуха у великих итальянцев ничем не уступала остроте [зрения].

И что стройную органическую последовательность звучания гласных ухо Данте Алигьери могло систематизировать и не прибегая к акустическим измерительным приборам.

Нечто от этой тоски каждого узла к тому, чтобы быть развязанным, в ответ на стремление к тому, чтобы сплетать узлы, как видим, сидит глубоко в психике человека.

И пробег по элементам перетасованной последовательности, с тем чтобы из них по частям воссоздавать истинный порядок, потому-то неизменно и дает нам удовольствие.

Все равно, будет ли это в графических узлах Леонардо и Дюрера.

В частотах колебания гласных, которые свивает в фонетические узлы Данте.

Или в перипетиях размещения последовательности сцен, чем в равной мере увлекаются Пушкин, Джозеф Конрад и Орсон Уэллс!

Собственно, для того чтобы уж окончательно покончить с примерами на тему притягательности процесса связывания, сплетения, расплетения и распутывания, остается упомянуть еще об одном таинственно притягательном случае их приложения.

Это неизменная привлекательность мюзик-холльного номера, в котором артиста этого определенного жанра связывают веревками и цепями, из которых он почти мгновенно выпутывается.

Королем этого жанра был ныне покойный великий мастер этого дела Гудини.

Нет, кажется, ни одной разновидности заковывания и заточения, которая не входила бы в программу его чудесных самоосвобождений.

Его подвешивают вниз головой в смирительной рубашке с небоскреба над Нью-Йорком.

Закованного в кандалы, его кладут в гроб и гроб погружают на дно бассейна.

Его, опутанного цепями, запирают в камеры и клетки всех, кажется, тюрем мира — в том числе и царских русских тюрем, о которых в его мемуарах остались наиболее неприятные воспоминания (см. «Houdini, his Life story» by Harold Kellock, New-York, 1928) и т. д. и т. д. и т. д.

Из всех этих невероятных заточений он освобождается с большей или меньшей степенью легкости.

Совершенно так же, как из самой замысловатой системы петель и узлов, которыми его связывают по рукам и ногам.

И, собственно, зрелищно-эффектные номера его кажутся как бы лишь обогащенными формами все той же основной ситуации человека, развязывающего узлы, которыми он окован.

А о мастерстве Гудини развязывать узлы пишет в своей книге о нем председатель Американской ассоциации фокусников и престидижитаторов Уолтер Б. Джибсон:

«...Гудини умел развязывать самые сложные узлы руками, обыкновенные узлы зубами и некоторые узлы — ногами (пальцами ног)...» («Houdini's Escapes» by Walter B. Gibson; N.-Y., 1930, p. 23).

Мне кажется, что элемент увлекательности спутывания и распутывания Гудини для публики примыкает непосредственно к тому, о чем мы говорили здесь.

Здесь случай только еще большей интенсивной идентификации с артистом, чем в тех случаях, когда «узлы» имеют переносный смысл, а «безвыходность положения» создана психологическими элементами сюжета, а не мешком или ящиком, куда заключают артиста, сперва связав его по рукам и ногам или заковав в цепи! *

Однако одно несомненно, и это то, что на этих же обеих «инстинктивных» склонностях к плетению и к охоте держится и извечная привлекательность фуги,— все равно пространственной ли в офортах, скажем, Джованни Баттиста Пиранези или музыкальной в творениях Иоганна Себастьяна Баха.

Характерна даже сама этимология термина «фуга», происходящего от латинского «fuga, fugĕre»: *бегство, убегать, спасаться от преследования.*

В этом отношении особенно характерен — в связи с лестницами Пиранези в сюите его «Тюрем» — тот факт, что в английском языке сама лестница часто обозначается как «побег ступеней» — «a flight of steps».

Мы тоже говорим иногда об «убегающих вверх» ступенях, но у нас это еще скорее — хоть и затасканное — но все же полуобразное выражение, тогда как у англичан это уже давно стало просто предметным обозначением.

Что может быть удачнее обозначения фуги для лестниц на эстампах Пиранези — вечно «убегающих» вверх, вглубь, в бока — бесконечно варьируясь и повторяясь! Им вторят столбы, арки и пролеты. Сочетаясь друг с другом, эти элементы архитектуры порождают тот неутомимый поток «бегства» архитектурных форм в глубины офорта, который служит объектом непрестанного преследования и погони для завороженного глаза!

Однако и фуга, и принцип полифонии, как мы их здесь понимаем, оба стремятся еще и к тому, чтобы дать еще наиболее полное выражение одному из главных и основных принципов, лежащих в основе явлений действительности вообще.

Они стараются (как, впрочем, и вся основа эстетики многоточечного монтажа) реализовать в произведении искусства тот

---

* Психоаналитическая школа по этому пункту имеет свое истолкование. Отто Ранк (в книге «Das Trauma des Geburt») видит в этом эстрадном номере как бы образное воссоздание «появления на свет» — рождения человека. Характерно, что в немецком языке «роды» называются «Entbindung» — дословно «распутыванье» или «выпутыванье».

Увлекательность выходов из садовых лабиринтов и коридоров смеха, как и исходный миф о Минотавре [79] и критском лабиринте, где он якобы жил, Ранк объясняет тем же. Подвергнуть эти предположения подробной критике здесь, к сожалению, не хватает места. Отмечаю их только для сведения. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

принцип единства в многообразии, который пронизывает в природе не только явления одного и того же порядка, но и связывает между собой все многообразие явлений вообще.

Что же касается тонкости, с которой сам этот принцип пронизывает область эстетики, то зачастую он представлен там настолько филигранно, что на первый взгляд иногда даже трудно догадаться, что мы имеем дело все с тем же основоположным принципом.

В свете наших рассуждений о все утончающейся ткани строения элементов полифонии особенно интересно, например, такое положение, подмеченное еще Гюйо[80] (Guyau, Problèmes esthétiques): «...Всякий образный стиль, по существу, принадлежит уже к стилю ритмизованному, ибо словесный образ по природе своей есть повторение основной идеи в иной форме и каждый раз на новом материале... а всякое повторение привлекательно тем, что оно воплощает *единство в многообразии...»*

На первый взгляд могло бы и не прийти в голову распространять черты повторяемости, столь характерные для ритма, и на область словесного образа. Однако то, что говорит здесь Гюйо, глубоко правильно. И мало того — ощущение этого *единого* принципа под *разными* областями — в данном случае под областями *ритма и образа* — само по себе имеет свою прелесть — ибо это положение само есть частный случай приложения все того же принципа *единства в многообразии!*

Другой пример такого же порядка мы могли бы извлечь из самой гущи производственной практики «Ивана Грозного».

Это единство развивающегося облика царя в том виде, как он проходит сквозь картину в целом.

Здесь две отчетливые области работы. Материальная — предэкранная обработка облика царя в великолепном мастерстве художника грима В. В. Горюнова[81].

И световая — то есть уже экранная интерпретация этого облика от кадра к кадру в волшебных руках оператора А. Н. Москвина[82].

В задачу первой области входило — раз установленный тип облика — лик и пластический образ царя Ивана — пронести сквозным и единым через все многообразие оттенков возрастных изменений: от мальчика на великокняжеском престоле — к юноше, венчаемому на царство в Успенском соборе; от возмужавшего воина под стенами Казани — к изможденному горячкой-огневицей печальнику за единство русской земли; от седеющей пряди в волосах вдовца, склоненного над телом отравленной жены,— к обострившимся чертам поседевшего Грозного царя в столкновении с митрополитом Филиппом на Пещном Действе; от истерзанного старца, в кровавом поту сокрушающегося о вынужденном кровопролитии в Новгороде,— к ливонскому победоносцу, чей

орлиный огненный взгляд укрощает валы достигнутого наконец Балтийского моря.

Поиски этой «сюиты» гримов были длительны и томительны.

В народном сознании живет некий образ представления о Грозном в старости. Здесь уже есть какая-то установившаяся традиция. Кто видел облик Шаляпина в «Псковитянке», кто помнит картины Репина и Васнецова, кому близок сидящий Грозный Антокольского.

Слишком отступать от этих представлений — негоже.

Но никто не знает ни по подлинным портретам, которых просто нет, ни по фантазии живописцев или скульпторов позднейших эпох, каким был Грозный в среднем возрасте, в юности, в детстве.

И нужно было в своеобразном процессе «обратной отмотки» представить себе детское, юношеское и взрослое лицо мужа, из которых мог возникнуть тот облик старца, что витает перед каждым из нас при упоминании имени Грозного (хотя и дожил он всего-навсего до пятидесяти четырех лет).

Неутомимость, талантливость и беззаветная преданность делу В. В. Горюнова — нашего художника-гримера — во многом помогли с честью одолеть эти трудности.

Когда-нибудь, быть может, удастся проследить и то, как и из каких ассоциаций слагался этот облик, внутри традиций сумевший прозвучать своим собственным голосом.

Когда-нибудь мы сами для себя разгадаем, который из Деисусов древнего письма подсказал разрез глаз и рисунок пряди; в каких перипетиях бегства подальше от сходства с Мефистофелем или царевичем Алексеем был обнаружен изгиб бровей, где на путях того, чтобы избегнуть схожести с Христом, Уриэль Акостой или Иудой было уловлено очертание ноздрей, излом контура носа, абрис черепа.

И всему этому еще вторят долгие поиски тех ракурсов головы и лица, в которых Грозный — Грозный: на сантиметр книзу — и уже нарушено продолговатое соотношение лба и нижней части лица, на полсантиметра в бок — и уже исчезает за изгибом носа сверлящая точка второго глаза и т. д. и т. д.

Мысленно фиксируется как бы «карточка» допустимых для Ивана ракурсов, и съемка должна строго проходить через эти положения, быстро проскальзывая мимо и не попадая в те «опасные зоны», где облик отступает от раз установленного для фильма пластического канона *.

---

* В Иване допустимые ракурсы включают процентов семьдесят пять природного облика Черкасова. В «Александре Невском» мы располагали только двадцатью пятью, и как раз теми, что не годятся для Грозного царя! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Мы выше приводили слова Сен-Санса о музыке и слове и о том, как музыка тонально досказывает то, что невыразимо словами.

Совершенно так же тонально досказывается сквозь фильмы меняющийся лик Ивана игровым актерским ракурсом, обрезом кадра и прежде всего чудом тональной светописи оператора Москвина.

Здесь на повышенном уровне повторяется то же самое.

Долго ищется сквозная *световая формула* облика: какая-то неотступная тень в глазной впадине, отчего начинает гореть выхватываемый светом зрачок, где-то подчеркнутая линия скулы, где-то дорисованная, а где-то убранная асимметрия глаз, бликом выступающий угол лба, смягченная сетками белизна шеи.

Но это далеко не все. Главное впереди.

Ибо на эту основную световую гамму — я определил бы ее словами *«световая лепка»* — от сцены к сцене наносятся уже не только «световые поправки» в связи с изменяющимся обликом самого персонажа, но главным образом и прежде всего все те световые нюансы, которые от эпизода к эпизоду должны вторить как эмоциональному настроению сцены, так и эмоциональному состоянию царя-протагониста.

Здесь требуется уже не скульптурная световая лепка сквозного образа, не только изменчивая *живописная ее интерпретация* в условиях изменяющейся обстановки и окружения (ночь, день, полумрак, плоский фон или глубина), но тончайшая *тональная нюансировка* того, что я бы назвал *световой интонацией*, которой в таком совершенстве владеет Андрей Москвин.

Здесь такая же тончайшая *световая музыкальность в портрете*, как в тончайшей лирике пейзажей Эдуарда Тиссэ — в туманах ли «Потемкина», в городских ли ночных ансамблях Петрограда («Октябрь»), или в белизне ледяных просторов «Невского» под нависающими суровыми сводами зловещих туч.

* * *

Выше мы приводили слова Хогарта об инстинктивных предпосылках увлекательности фуги и полифонного письма.

Но, конечно, одних «инстинктивных» предпосылок для мощности воздействия средств контрапункта и фуги все же было бы недостаточно.

Для полного покорения зрителя этими средствами воздействия здесь должны, конечно, отразиться еще и черты социального порядка.

И надо сказать, что наиболее крупные, этапные, внутрисоциальные сдвиги именно здесь, в этих структурах, и отражаются.

При этом любопытно, что это те именно явления и закономерности, которые неизменно повторяются *как на ранних этапах*

зарождения общества, так и на *самых высоких ступенях его развития.*

И это потому, что закономерности эти свойственны всякому виду развития вообще.

Мне кажется, что в данном случае как сам принцип, так и все отдельные стилистические колебания внутри его точно, пофазно вторят и целиком отражают прежде всего внутри основных исторических этапов взаимоотношения между обществом и индивидом, между коллективом и личностью, то поглощающим и растворяющим единичное в целом, то давая возможность частному попирать ногами общее. [...]

Эстетика всей системы искусства, отдельных разновидностей внутри его и отдельных фаз внутри этих отдельных разновидностей неминуемо проходит те же этапы развития, неизбежно отражая в себе ход видоизменяющихся социальных формаций.

Такова, например, недифференцированность искусства на отдельные самостоятельные виды на младенческой стадии его развития.

Или, наоборот, полный отрыв разновидностей отдельных искусств друг от друга. Отрицание их соизмеримости. Мало того, индивидуализация отдельных элементов искусства в систему отдельных «измов», обоготворяющих отдельную частность.

Или периодически возникающие устремления к воссоединению искусств в некоем синтезе.

(И греки, и теория Дидро, и Вагнер, и довоенная эстетика Советской страны, и звукозрительное кино и т. д.— по-разному в разные времена и с разной степенью успешности!)

В другом месте — в работе, которая исследует историю кинематографически понимаемого *крупного плана* сквозь прошлое *истории искусств,*— меня интересует исторический процесс перехода от «индивидуализации» к «индивидуализму».

Здесь же меня увлекает обратное — ныне на наших глазах отчетливо слагающийся этап *единства и гармонии выразительных средств.*

Не знаю, как в области других искусств, но в эстетике монтажа мы так или иначе, по-видимому, стоим сегодня в преддверии к *третьей фазе* истории его развития.

Первым этапом этого развития была аморфно недифференцированная стадия «доисторического» монтажа: кинематографа одной точки съемки (этот этап с полным «великолепием» повторила и часто повторяет по сей день первая стадия звукового кинематографа!).

Затем шел этап все нарастающей тенденции ко все большей и большей *разъятости отдельных элементов,* лбами сталкиваемых в монтаже (почти что под эгидой Анатоля Франса: «Сталкивайте лбами эпитеты»).

На этапах развития звукового кино оно прозвучало еще и в нашей «Заявке» 1928 года *, где мы призывали — на путях к будущему контрапункту — *к резкому расхождению и противопоставлению звука и изображения.*

На этом этапе немого кинематографа, непосредственно предшествовавшем звуку, последовательное приложение [этого] принципа приводило к таким эксцессам монтажного письма, как *сопоставление безотносительных кусков,* которые в своем сочетании давали иллюзию слитного действия или движения. Примерами этому изобилует «Октябрь» (1927), но первый опыт в подобном направлении снова относится к «Потемкину» — все к тем же взревевшим львам с лестницы Воронцовского дворца в Алупке (1925).

Здесь три самостоятельные фазы движения, представленные в трех самостоятельных фигурах трех мраморных львов, были составлены вместе, создавая иллюзию одного вскочившего льва. [...]

Об эту же пору, на несколько лет раньше, я мечтал сверстать из *ста одной позы* на *сто одном листе* похождений Робера Макера — последовательные фазы жестикуляции бессмертного французского актера Фредерика Леметра. Он играл Макера на сцене в знаменитой пьесе «L'Auberge des Adrets» **, и неповторимая характеристика его игры запечатлелась на этих ста одной литографии Оноре Домье — серии «Les cent et un Robert Macaire» *** (1835). 323

* * *

Таково близлежащее прошлое монтажной формы, монтажных устремлений и монтажных исканий.

В отличие от него новый этап звукозрительного монтажа, мне кажется, наступает под знаком все возрастающей слиянности и гармонии монтажной полифонии ****.

Этот тип нового «гармоничного» контрапункта — вне парадоксов и эксцессов — мне кажется наиболее полно отражающим картину деятельности отдельного индивида внутри коллектива.

Когда единая общественная задача подхвачена всем сонмом отдельных единиц, слагающих это общество,

когда каждая единица внутри его знает свой самостоятельный личный путь внутри разрешения общей задачи,

---

* Подписанной мною совместно с Пудовкиным и Александровым. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** «Постоялый двор в Адре» *(франц.).*

***— «Сто один Робер Макэр» *(франц.).*

**** Может быть, здесь осуществляется такой же эволюционный сдвиг, какой имел место в истории музыки, когда на смену принципам полифонного письма пришло письмо гармоническое? *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

когда эти пути скрещиваются и перекрещиваются, сочетаются и переплетаются,— а все вместе взятое неразрывно движется вперед к осуществлению раз намеченной цели.

Откуда пришли ко мне живые осязаемые впечатления подобной картины? Где и когда мне пришлось наглядно увидеть подобную картину в действии?

Когда и где во мне зародилось это первое упоение, от которого я на всю жизнь захворал манией контрапункта и увлечения Бахом?

Это не был футбол — эта игра столь увлекательна, вероятно, потому именно, что в ней особенно остро и великолепно воплощен символ совместной борьбы и сотрудничества, заставляющих вместе с мячом перебрасывать личную инициативу от участника к участнику общего дела.

Вероятно, по той же причине так отвратительно зрелище одной из разновидностей борьбы типа «кэтч-хау-кэтч-кэн», в которой разрешены все удары и все приемы*: тот частный случай ее, когда на ринге одновременно из всех четырех углов дерутся четыре человека.

Но здесь — не как [в] домино или в других играх — двое против двоих — но *каждый против каждого,* и задача состоит в том, чтобы на ринге остался победителем один, побивший всех остальных троих.

И вот мы видим, как внезапно даже не двое, а трое набрасываются на одного и, опрокинув его, начинают кидаться друг на друга, как пошатнувшегося третьего добивают двое других, в то время как пришедший в себя четвертый подшибает им ноги, а спасенный этим манером третий в слепой ярости кидается на того, кто только что его выручил!

Это зрелище драки каждого против каждого и всех против всех — не только без белых, но даже без кожаных перчаток, амортизирующих удары костистых кулаков,— потому, вероятно, так и отвратительно, что оно оскорбляет самую глубину того, что можно было бы назвать социальным инстинктом.

Однако увлечение мое контрапунктом родилось не от живых впечатлений футбола. В пользу этого говорит еще и то обстоятельство, что на типе моих картин почти никогда не лежит отпечаток *раздвоенной равноправной* борьбы.

Но всегда скорее крепнущее единство под ударами внешнего нападения — будут ли это шаги царских солдат по одесской лестнице, набег немецкой рыцарской свиньи или сплоченные ряды боярской оппозиции, кидающейся в бой против дела Ивана Грозного.

---

* Название дословно означает: «Хватай, как схватить можешь». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

И отсюда не столько борьба двух сил, сколько действенный конфликт противоречий внутри единой темы.

А потому не столько Бетховен, сколько Бах.

Так или иначе, явствует, что исходным увлечением у меня, видимо, была не картина столкновения двух внутри гармоничных коллективов в агрессивном нападении друг на друга, но скорее сплоченность единого коллектива в осуществлении некоей единой созидательной задачи.

Так оно было.

И это впечатление я помню как сейчас.

Станция Ижора...

Река Нева...

Семнадцатый год...

Школа прапорщиков инженерных войск.

Лагерь.

Учебные занятия.

Понтонный мост!

Как сейчас помню жару.

Свежий воздух.

Песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей!

Они двигаются размеренными дорожками.

Разученными движениями и слаженными действиями они выстраивают безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам.

На плечах — кожаные квадратные подушки.

В квадратные подушки упираются края настила.

И в заведенной машине мелькающих фигур,
подъезжающих понтонов,
с понтона на понтон перекидываемых тяжелых балок
или легких перил, вырастающих канатами,
легко и весело носиться подобием «перпетуум мобиле»
от отстающего берега к концу все удаляющегося моста!

Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся,

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и созидания.

А мост растет и растет.

Жадно подминает под себя реку.

Тянется к противоположному берегу.

Спуют люди.
Спуют понтоны.
Звучат команды.
Бежит секундная стрелка.
Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам, не в сложных эволюциях кордебалета и не на футбольном поле — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, в разном темпе спующих по графику расчлененного пространства, игру их пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры, с тем чтобы снова разбежаться в далекие и несводимые ряды.

Понтонный мост, с песчаных берегов вырастающий в необъятную ширину реки Невы, впервые раскрыл передо мной всю прелесть этого увлечения, никогда меня уже не покидавшего!

Здесь оно предстало передо мной первоначально в формах того, что породило мое увлечение мизансценами.

Мизансцена была и по сей день остается любимым моим выразительным средством на театре.

Но мизансцена и есть первый наглядный и ощутимый пример пространственно-временного контрапункта!

Из него, из его первичного сочетания игры пространства, времени и звука — в дальнейшем усложняясь — вырастают все принципы звукозрительного монтажа.

Жест становится кадром, интонация слова — звуком и музыкой.

Вообще прелесть контрапунктического письма еще и в том, что оно формой своего построения отражает и вновь заставляет пережить самый чудесный этап на путях истории мышления.

Это тот этап, когда уже оставлена позади первоначальная стадия недифференцированности сознания.

Этап, когда проделана и следующая за ним стадия несводимого разъединения и изоляции каждого отдельного явления мира в себе.

(Эти этапы, бесконечно варьируясь и усложняясь, вновь повторяются и на более высоких ступенях развития: так, первому отвечает агностицизм, [все] равно, в какие эпохи и в каких бы видах он не возникал, этот отказ от диф[ференцированного] познавания, а второму — хотя бы метафизика Канта, по-своему повторяющая более древние аналогичные теоретические позиции.)

Монтажный же контрапункт как форма кажется перекликаю-

щимся с той обаятельной стадией становления сознания, когда преодолены оба предыдущих этапа и разъятая анализом вселенная вновь воссоздается в единое целое, оживает связями и взаимодействиями отдельных частностей и являет восторженному восприятию полноту синтетически воспринимаемого мира.

Подобно тому как с особой теплотой, с особым увлечением и волнением живы во взрослом человеке первые «откровения» на путях его биографии — первое одоление печатного текста (я могу читать!), первое пробуждение чувств (я могу любить!), первые данные философии, помогающие ему воспринять систему миров (я могу познавать!),

совершенно так же нас неминуемо больше всего волнуют в искусстве те построения, которые по своим признакам вторят чертам разных этапов становления нашего сознания.

Так или иначе, в системе осязаемого контрапунктического начала сохранилось живое ощущение того этапа, когда сознание — все равно, народов ли, достигающих определенного уровня развития, или ребенка, в своем развитии повторяющего те же стадии, — впервые устанавливает соотношения между отдельными явлениями действительности одновременно с ощущением ее как единого великого целого.

В этом, конечно, залог упоительности полифонии и контрапункта и неизбежная обостренность их характерных черт на этапах юности.

Юности всякой.

Юности общественной формации или класса — и тогда они становятся основой стиля определенной эпохи.

Юности самой разновидности искусства, и тогда она под их знаком формулирует основные отправные положения своей методики на будущие времена.

Юности автора — тогда это неминуемо возникает в манере и стилистике его письма и доминирует над его творчеством.

В период создания «Потемкина» совпали все три юности.

Юная (восьмилетняя) Советская власть.

Юное (тридцатилетнее) искусство кино, лихорадочно ищущее принципов собственного самоопределения.

Юный (двадцатисемилетний) автор, после краткого пятилетнего разбега впервые ухватывающийся за большую тему.

И эта совокупность не могла не определить собой строя «Потемкина», как контрапунктического прежде всего.

Но в приложении к кино (и сугубо в приложении к кинематографу немому) средством осуществления полифонии и контрапункта служит монтаж.

И таким образом «Потемкин» не мог не стать знаменосцем монтажно-контрапунктического принципа в художественной кинематографии.

* * *

Биение жизни монтажной формы внутри искусства — показатель его жизненной энергии. Об этом я писал в предисловии к английскому изданию моей книги «The Film sense», вышедшей в 1943 году в Англии, после того, как в 1942 году она вышла в Америке.

Предисловие не дошло до книги из-за блокады, оно не дошло до Англии, а потому я привожу нужный отрывок из него здесь.

ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ

Ровно год тому назад, в середине октября, около полуночи, мы получили предписание укладываться. Этой ночью немцы по непонятной причине не бомбили Москвы. Каждый из нас смог спокойно уложить свои два чемодана.

Утром мы были на вокзале.

Двенадцать суток — новым ноевым ковчегом — наш вагон плыл сквозь бурю бушующей войны.

Мы — это основная группа кинематографистов, эвакуированных из Москвы в момент наступления немцев на столицу Советского государства поздней осенью 1941 года.

Немцев отбили.

Нас оставили работать в самом сердце Средней Азии.

Проведите пальцем от Индии вверх.

Найдите пересечение этой линии с южной азиатской границей Советского Союза.

Остановите палец на точке с причудливым названием Алма-Ата.

Вот где мы находимся сейчас.

* * *

Было бы немыслимо жить.

Было бы невозможно существовать.

Было бы стыдно и оскорбительно творить и работать в таком далеком тылу,—

если бы мы не знали, что нам поручено два дела:

во-первых, выпускать, как снаряд за снарядом, картину за картиной, которыми бить по немцам так же сокрушительно, как танком или самолетом,

во-вторых, сберечь достигнутую культуру кинематографии от того вихря уничтожения, которым сейчас проходят фашистские интервенты по широкому полю нашей Родины.

В Пскове и Новгороде погибли неповторимые фрески XIII и XIV веков.

Под Ленинградом — дворцы и фонтаны XVIII века.

Около Москвы — соборы и музеи XIX века.

На Днепре — чудо XX века: Днепрогэс.

Вся европейская часть России покрыта развалинами и пепелищами...

Кинематография как производство, кинематография как кадры людей, как великая традиция советского искусства, как хранительница достижений советской культуры и научной мысли сохранена.

* * *

Перед нашими глазами гигантские снежные горы упираются в синеву неба.

За этими цепями — другие — уже по ту сторону границы в Китае.

Горы располагают к созерцанию.

На наши горные цепи с другой стороны столетиями глядели китайские мудрецы.

Горы располагают к размышлению.

И невольно, глядя на вечные снега гор, мысленно поднимаешься из сегодняшнего хаоса безумства и кровопролития к тому, что будет назавтра после военного безумия этих лет.

Думаешь о завтрашнем дне культуры и искусств.

Страшная встряска первой мировой войны перевернула мир: из хаоса ее родилось такое небывалое явление, как Советский Союз.

Что принесет нам во сто крат более невообразимый катаклизм, в который с грохотом обрушился мир сегодня?

Не предугадать и не предвидеть нам путей искусства, которыми пойдет человечество, воскресшее из грязи и смерти этих лет, омытое неувядающим героизмом его лучших сынов — борцов против фашистского мрака.

Конец первой мировой войны принес с новой социальной эрой — новый небывалый подъем и расцвет культуры.

И культуру самого передового из искусств — кинематографа.

Отрезок всемирной истории искусства между обеими мировыми войнами — это несомненно эра торжества кино.

Другие искусства в этот же промежуток времени лихорадочно идут по пути дезинтеграции и распада.

Экспрессионизм. Супрематизм. Дадаизм. Сюрреализм.

Распад формы, образа, мысли.

Стихийный бег назад к примитиву.

Кажется, что последние достижения замыкаются в мертвое кольцо с первыми шагами культуры и искусства.

Змея небезызвестной эмблемы намертво вцепилась зубами в свой хвост.

Замерла в неподвижности...

Такого тупика искусств, как к моменту начала эпохи войн, не знала ни одна пора истории искусств.

Дойдя до высших точек развития, искусство внезапно рассыпалось до нулевой.

Один кинематограф в лучших своих образцах устоял перед этим вихрем распада.

И потому, что самый юный,— он начинается оттуда, куда докатились в своем распаде все остальные искусства.

* * *

Искусство — тончайший сейсмограф.

И трагический тупик его в последние годы отражал лишь степень напряжения, в которое ввергался мир раздирающими его противоречиями.

Противоречия взорвались небывалой по масштабам мировой бойней.

Ни парадоксальности происходящего, ни масштабов уже случившегося, ни перспектив того, что предстоит миру еще пережить,— не охватить ни одному сознанию.

Мы твердо знаем — впереди победа над мраком.

Впереди — свет.

Но мы еще не можем освоиться с его лучами, разглядеть новую жизнь в этих новых его лучах, двинуться по новым дорогам, освещаемым ими.

Мы предвидим, предчувствуем, предощущаем его.

Но свет этот только еще рождается в поистине апокалипсическом безумии, в котором сейчас пылает Вселенная.

К нему, к этому новому неведомому свету будущего, тянется человечество.

Побивая на пути к нему силы мрака фашизма, героическое человечество ложится костьми, расчищая путь будущим поколениям.

И нет слов, чтобы описать жертвенный героизм, с каким оно это делает.

Не будем опошлять лика этого будущего слишком поспешными догадками, не будем умалять величия его, рождающегося из крови миллионов человеческих жизней, не будем кривляться, стараясь промимировать черты его будущего лица.

Будем лишь помнить об одном: гимны нового небывалого искусства, искусства послевоенной эпохи второй мировой войны будут отражением этого небывалого нового лика Человечества, которое торжествующе восстанет к жизни, победив чудовище фашизма.

И как самый лик будущего недоступен нашим догадкам, так и будущий облик обновленных искусств пока неминуемо ускольз-

зает от всяких предположений и умозаключений, которые мы вздумали бы делать.

На нашу долю остаются три вещи:

ждать,

торопить,

быть готовыми.

Ждать эту новую эру.

Торопить ее приближение, отдавая все силы, всю жизнь, любые жертвы на ускорение ее прихода.

И быть готовыми во всеоружии опыта былого оказаться достойными воспринять и двигать вперед то, что нам принесет это небывалое будущее.

Есть что-то упоительное в этом ожидании грядущего оплодотворения искусства новой полосой и страницей жизни.

В сознании своей оцепенелости до мгновения прихода ее.

Так в оцепенении ждут юные невесты момента отдачи себя любви неведомого жениха, так в оцепенении, раскинувшись, лежит земля в трепетном ожидании оплодотворения весенних всходов.

Есть нечто опьяняющее не только в сознании свободы духа, но и в ощущении исторического предела, положенного изживаемой стадии жизни, прежде чем от взлета ее получить рукоположение на новый этап в развитии искусства. В такие мгновения ощущаешь живую поступь исторического движения вселенной.

Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни.

В служении этой задаче помимо нашей работы для фронта наша суровая обязанность перед культурой нашего времени.

Подвести итоги пройденного в интересах наступающего — вот одна из обязанностей на фронте теории нашего киноискусства.

«— Не трогай моих кругов!» — должны мы вместе с Архимедом[83] кричать в лицо варварскому врагу, попирающему плоды раздумий и работ целой армии людей, работающих в кинематографии.

Поэтому меня не смущает в разгар военных годин печатать настоящий сборник итоговых статей и взглядов вперед по такой специальной отрасли кинокультуры, как монтаж, во многом бывший хребтом советской кинематографической стилистики.

Последние годы эта линия глохла и выходила из широкого обихода советских фильмов. Это было, вероятно, исторически не случайно.

В статьях сборника я хотел донести мысль, что монтаж — органическое свойство всякого искусства.

И, прослеживая историю подъемов и спадов обострения монтажного метода на протяжении истории искусств, приходишь

к тому убеждению, что в эпохи социальной стабилизации, когда искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего, выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет.

И наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перекройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью. [...]

* * *

Это было написано в далекой Алма-Ате в октябре 1942 года.

Сегодня, когда я это цитирую, в лучах окончательной победы ликует за окнами великий май 1945 года.

Предвидение новых форм монтажа, новых этапов в развитии его принципов уже становится конкретной реальностью.

И мы видим, как возникает и приближается к нам новый этап органического звукозрительного монтажа.

Мы слышим поступь биения новой монтажной формы.

Мы ощупываем ее руками по тем образцам, которые возникли за годы войны.

Мы осязаем в ней новые черты.

Это новое уже не предвоенный тупик заглохшей монтажной формы.

И это уже не паллиатив искусственно всаженных в звуковое кино, изживших себя традиций «обнаженного» и «явного» монтажа немого кинематографа.

От двух-трех попыток подобной реставрации, уже сделанных за время войны, веет жуткой старомодностью и обветшалостью.

Настойчиво чувствуешь, что стадия «обнаженного» монтажа отходит в историю.

* * *

Но это означает не отказ от метода, не небрежение, не возврат к лапидарному примитиву кинематографа домонтажной эры.

Сейчас Советская страна сильна, как никогда, и военной мощью, и мировым престижем, и неувядающей славой, и результатами действий ее всесокрушающей Красной Армии.

Искусство — тончайший сейсмограф.

И неминуемы стилистические сдвиги в условиях таких крупнейших социальных событий.

По отношению к нашей стране это именно не «сдвиг», предполагающий принципиально качественное видоизменение — таков был социальный «сдвиг» в эпоху гражданской войны.

Сегодняшняя мощь Советской страны — это только естественное срастание и консолидация на степени наивысшего блеска

всех тех социальных сил, которые лелеяла и воспитывала годами и пятилетками Советская власть.

Сейчас, пройдя через огонь войны, Советская страна достигла той степени монолитной слиянности, которая неустанно выковывалась всеми годами существования Советской власти.

Идет ли это за счет угнетения одной части страны другой? Идет ли это за счет интереса одних индивидуальностей во имя интересов других? Утрачивается ли в этой слиянности единично самобытное? Низводится ли оригинальное к обезличенному и пошлому?

Нет, нет и тысячу раз нет.

Поразительность строя Советской власти — в разрезе проблемы личности — и держится на этой удивительной гармонии единичного и общего, коллективного и индивидуального, самобытно национального и социалистического.

Я думаю, что предположить отражение подобных черт внутри стилистики кинематографии военных лет совершенно естественно.

И если взглянуть на наиболее характерный стилистический признак кинематографии — на ее определяющий нерв — *на монтаж,* то по крайней мере на одной картине, сделанной у нас во время войны, можно четко обнаружить внутри ее монтажного контрапункта эту тенденцию к срастанию в более плотную ткань.

Повторяю, только очень близорукому наблюдателю может почудиться в этом отказ от достигнутого культурой «явного монтажа» и «осязаемого контрапункта», а самый метод — показаться возвратом в лоно домонтажного кинематографа.

Это отчетливый шаг вперед до линии развития монтажной эстетики, и если кто-либо не умеет отличить обыкновенного регресса от того пресловутого «как бы возврата», в формах которого, обычно развиваясь, двигаются явления к новым стадиям развития, то, ей-богу, вина здесь в незадачливости «наблюдателей», а вовсе не в самих «картинах»!

Фильм, который я здесь имею в виду, это, конечно, «Иван Грозный». «Иван Грозный», который по методике своего контрапунктического монтажного письма, продолжая исходные традиции «Потемкина», вместе с тем отличается не только от них, но по своему звукозрительному строю является уже следующим шагом развития вперед по отношению и к «Александру Невскому» (чей звукозрительный монтаж обстоятельно разобран в моих статьях о вертикальном монтаже в журнале «Искусство кино»).

Почему же, однако, разбор того, как оперирует монтажом «Иван Грозный», помещается в сборник, посвященный «Потемкину» [84], а не в статью или брошюру, касающуюся фильма о первом русском царе?

А именно потому, что в поступательной триаде фильмов естественно предполагать стилистическое и методологическое сродство

между *первым* и *третьим* сочленами, ибо в своем развитии монтажные формы тоже идут путями отрицания отрицания.

И если топот рыцарской атаки в «Невском» прямо вырастал из барабана солдатских ног по одесской лестнице, то многое из того, что по методике «звукозрительно» сделано в «Грозном», не столько продолжает сделанное в «Невском», сколько подхватывает в свое время намеченное в «Броненосце» и, пользуя звук, доводит его до принципиального завершения.

И это как раз та часть «Потемкина», которая до прихода звука в кино работала «скрытым звуком» — *музыкой пейзажа*, то есть именно тем, что мы до сих пор разбирали в этой статье.

И именно в сцене туманов мы имеем как раз образец не обнаженного, а «слитного» строя контрапунктических ходов в отличие от «оголенного нерва» монтажа в других «ударных» сценах фильма.

Монтажный строй таких «ударных» сцен — наглядный и явственный — и создавал в первую очередь моду на то, что до сих пор называется «russian cutting» или «russischer Schnitt» *.

И если верить тому, что пишут Е. В. и М. М. Робсоны в книге «The Film answers back» (London, 1939), а именно, что «...ни один фильм на протяжении истории не имел такого мощного влияния на кинематографию, как «Броненосец «Потемкин»...», то влияние это оказывалось именно монтажом этих «ударных» сцен (например, «Одесской лестницы»). Оно и понятно: строй монтажа солдатских ног нес элементы оплодотворения монтажных *методов* немого кино прежде всего.

Принципы же сцен «Траура по Вакулинчуку» и «Одесских туманов» должны были определять не столько методику немого монтажа, сколько в полноте развернуться *в монтаже звукозрительном.*

А поэтому естественно завершить разбор проблемы музыкального пейзажа и пластического контрапункта кратким описанием того, как двадцать лет спустя те же принципы, обогащенные возможностями звука и музыки, в новом качестве продолжают традицию полифонного монтажа «Броненосца «Потемкин» в «Иване Грозном».

В этом отношении *монтажная композиция* «Грозного» находится в любопытной перекличке с тем, что происходило с психологической обрисовкой персонажей в пьесах... Чехова на театре.

Разработка тонкой и глубоко *музыкальной нюансировки настроения действия* в пьесах Чехова создавала впечатление *исчезновения театрального начала* в том, что подавалось на сцене.

Линии нюансов сплетались в такую слитную ткань, что за этим, казалось, исчезала *осязаемая действенность театра.*

---

* — «русский монтаж» (букв.— «русская резка») *(англ., нем.)*.

И театру Чехова в порядке протеста, естественно, противопоставлялся театр особенно резко подчеркнутой *«театральности»*.

Поворот к технике и традиции комедии масок[85] был как бы рывком обратно в сторону осязаемого и «обнаженного» контрапункта, осязаемого в «грубой» взаимной игре драматургических линий и нитей действия отдельных персонажей, в отличие *от слиянной полифонии* нюансов чеховских героев.

Что же касается истории театра вообще, то интересно отметить, что и процесс погружения обнаженных «основ» и «устоев» самой материи в усложненный узор и рисунок на поверхности ткани и здесь, на театре, происходит совершенно так же, как он происходил на путях развития китайской живописи.

В примитивную полифонную схему вступает все большее число голосов, все больше нюансировок, и плоскостные соотношения уступают соотношениям светотени.

И совершенно так же комедия масок перерастает в театры Мольера или Мариво[86], Бомарше[87] и ... Грибоедова.

Ибо если «поскоблить» Скалозуба, Фамусова или Лизу, то под всем богатством бытовых и социальных черт эпохи явно проступят основные абрисы сценических фигур — Капитана, Панталоне и Смеральдины!

Итальянская комедия масок в этом смысле особенно отчетлива, и совершенно естественно, что «рецидив» театральности должен был ухватиться именно за нее. Ведь здесь нити поведения и линии характеров целиком заданы заранее, и вся привлекательность действия держится только на новых и новых *контрапунктических комбинациях* — в сценических положениях и lazzi[88] — между этими раз и навсегда установленными масками персонажей.

Интересно, как эта ограниченность *самого набора* заставляет вспомнить Китай с его количественными ограничениями мотивов — все равно, изобразительных ли элементов в живописи или ста шести групп допустимых рифм в поэзии!

Так же ощутимо прощупывается «извечный» набор традиционных масок театра (потому и «извечных», что в них в наиболее отчетливой завершенности закрепились наиболее чреватые сценическими возможностями образы действительности) и даже под героями такого «бытовика», как А. Н. Островский! Глумов — Арлекин, Мамаев и Крутицкий — типичные Старики, Городулин — новый аспект Капитана (говорят же о «капитанах индустрии»!) * и т. д. и т. д.

---

* «...Во всех европейских странах, в особенности в Англии, уже образовался до известной степени класс командиров и капитанов над людьми, который можно признать зачатком новой реальной, а не воображаемой аристократии; это — капитаны индустрии...» (Карлейль, 1841[89]). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Однако черты осязаемости становятся все тоньше и тоньше, и нюансировка чеховских характеров и настроений уже перескальзывает в иные стадии развития сценического контрапункта, где уже труднее прощупать костяк общепринятой театральной традиции.

Очень забавно, что нечто подобное происходит сейчас вокруг неожиданной стилистики монтажного письма «Ивана Грозного».

Здесь монтаж после этапа «скачущего монтажа» *обнаженной* монтажной формы переходит в формы слиянной полифонии выразительных средств.

И удивительно, что как в свое время кричали, что театр Чехова — не театр, так находятся сейчас голоса, которые кричат, что монтаж «Грозного» вообще не монтаж (!), а сам фильм не... кинематограф.

Мы достаточно хорошо знаем, что чеховский театр, в конце концов, «оказался» и остался все-таки театром.

И мы так же уверенно продолжаем считать, что монтаж «Грозного» *все-таки* монтаж — правда, в новой фазе развития, а поэтому-то так необходим разбор того, что сделано в «Грозном», и именно *в свете того*, что было сделано в свое время в «Броненосце».

Конечно, для меня, пришедшего как раз от ультратеатрального «левого» театра — от циркового его крыла, — особенно забавно сейчас слышать в отношении монтажа «Грозного» такие же обвинения, какие высказывались по поводу отсутствия «театральности» чеховского театра! Мне даже пришлось услышать одно мнение о том, что монтаж «Грозного» зачеркивает все проделанное мною по линии утверждения монтажного метода вообще (!), тогда как сделанное в «Грозном» целиком растет и развивается из того, что было сделано «Потемкиным».

Так или иначе, разъяснения явно требуются! Этим и займемся.

* * *

Для этого прежде всего — чисто академически — вспомним, на чем же держится или, точнее, на каком же психологическом феномене базируется возможность равноправного сочетания звукозрительных элементов — элементов звукозрительной полифонии?

Конечно, все на той же *синэстетике* — то есть на способности сводить *воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств.* Описанием этого феномена я уже немало наскучил читателям в моих статьях о вертикальном монтаже и при описании элементов «звучащего» китайского пейзажа.

Если бы у меня под руками сейчас не было бы еще одного забавного и обаятельного примера из этой области, я бы, конечно, ограничился бы только обозначением самого этого феномена и

«Броненосец «Потемкин» — «Сюита туманов»

«Броненосец «Потемкин» — «Траур по Вакулинчуку»

«Броненосец «Потемкин» — «Траур по Вакулинчуку»

«Иван Грозный» (1 серия) — «Иван над гробом Анастасии»

«Иван Грозный» (1 серия) — «Иван над гробом Анастасии»

С. Эйзенштейн и А. Москвин
на съемках фильма
«Иван Грозный»

С. Эйзенштейн и художник-гример В. Горюнов.
Проба грима для роли юного царя Ивана («Иван Грозный»)

Эль Греко. «Буря над Толедо»

ссылками и не стал бы лишний раз давать образцы и описания его.

Но на беду мне попался в руки второй томик «Разговорчивой мухи» Эжена Сю[90] («La mouche causeuse» — продолжение его же двухтомной «Кукарачи») 1834 года, где в рассказе «Physiologie d'un appartement» * приводятся выдержки из воображаемой книги «О музыке, применительно к гастрономии» («Sur la musique appliquée à la gastronomie»):

«...Если бы мне вздумалось углубить широкое нарастание опьяняющего воздействия или, точнее, поэзии портвейна — поэзии задумчивой, серьезной и печальной,— я стал бы обедать один и не стал бы есть ничего иного, кроме мяса черного и *строгого* — филе из кабана или оленя среднего возраста, этим путем достигая гармонии *соков* твердой пищи с *духом* вин, ибо если *блюда — это тело опьянения, то вина — его душа, и нужно соблюдать самое совершенное соответствие между этими обоими принципами...* (Разве тысячу лет спустя не вспоминаются здесь китайцы VIII века?! — *С. Э.*) ...И свет, который стал бы меня освещать, должен был бы быть бледным и (douteuse) неверным; и музыка, которую мне бы играли *(я не допускаю мысли об обеде без музыки, без превосходной музыки)*, должна была бы иметь характер мрачный и импозантный: она состояла бы из нескольких страниц «Дон-Жуана» — этой мощной и грозной поэмы Моцарта — или из грандиозных песнопений «Моисея».

И тогда через тело, душу и дух мой, упоенные тройным опьянением — блюдами, винами и музыкой,— я достигал бы высших сфер наслаждения интеллектуального и материального...

Но если бы я вздумал отдаваться убаюкивающей беззаботности и сумасшедшей поэзии прохладного шампанского, я высасывал бы атомы из каких-нибудь жареных легких и блестящих птиц, например из крылышка золотистого фазана с пурпурными лапками... И тогда — блеск тысячи свечей, цветы, серебро, женщины и крики любви и веселья... И пусть, увенчивая мой экстаз, раздаются искристые тарантеллы из «Немой» или божественная музыка «Цирюльника», пьянящая музыка, которая смеется, сверкает и переливается, как дрожащий газ под серебрящимся тюлем!..» ([стр.] 79—80—81).

Если сличить эту здоровую и плотоядную синэстетическую полифонию начала столетия с образцом того, во что вырождается она к эпохе конца века и декаданса, то — рядом с этой веселой органикой на страницах Сю — знаменитые стилизованные «черные обеды» из подбора одних черных блюд (икра, трюфеля и т. д.), черных в себе, ради себя и ради «общей картины», вплоть до свеч из черного воска и негритянки-прислужницы,— то эти «черные

---

* — «Физиология квартиры» *(франц.)*.

обеды» Дезэссента — героя романа Гюисманса[91] — справедливо кажутся типичным... «формализмом», то есть искусственно надуманными и совершенно неорганическими сочетаниями, сверстанными лишь по чисто внешнему формальному признаку!

Так или иначе, звукозрительная полифония все более и более глубокого слиянного письма возможна лишь при строжайшей «синэстетизации» отдельных областей звуковой и зрительной выразительности между собой.

Парадоксальная концепция «монтажа аттракционов», казавшаяся двадцать с лишним лет тому назад всего лишь эксцентрической выходкой — «бутадой» на театре,— сейчас оказывается не только не «эпатирующим» приемом, но в условиях неограниченных возможностей звукозрительной полифонии просто-напросто обязательной основой и необходимой предпосылкой[92] для построения всякой мало-мальски серьезно задуманной и композиционно продуманной звукозрительной сцены.

Я имею в виду вводную отправную часть «декларации» 1923 года, касающуюся «Монтажа аттракционов» («Леф», № 3, 1923 г.). Как попытка свести к соизмеренности все разнообразные области театра, исходя из их основного принципа — воздействия на зрителя, это провозглашение синэстетического начала сохраняет свое значение и на сегодня.

«...Основным материалом театра выдвигается зритель — оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.). Орудие обработки — все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей) — по всей своей разнородности, приведенные к одной единице...».

Эта синэстетическая единица — рассматриваемая независимо от *области* воздействия, только с точки зрения своей возможности — и была названа «аттракционом».

Оспаривать такое положение, конечно, нет и не было никаких оснований. «Гонению» мой монтаж аттракционов подвергался в свое время за то, что, расширяя этот принцип, я говорил о том, что возможны воздействующие композиции и *вне* слитного сюжета, а самый сюжет я считал за *одну из разновидностей единицы* воздействия, отнюдь *не обязательную во всех случаях*.

Это утверждение было уже *направленческим*, то есть преходящим, лично стилистическим и ни для кого не обязательным.

Что же касается *принципа синэстетики* в основах построения вещи, то это вопрос общеметодический и, конечно, сохраняет свое принципиальное значение и сейчас.

Приближение или удаление к принципу синэстетики в разные эпохи развития искусства — различно и зависит от специфиче-

ского социального облика эпохи, диктующего стиль и формы своего времени.

Кроме того, сам *характер понимания* и практического приложения этого принципа в различные эпохи различен.

Так, подчеркивание принципов синэстетики в равной степени имеет место в эпоху романтизма и в период господства импрессионизма. Но совершенно очевидно глубокое различие в понимании и применении этих принципов в эти исторически разные эпохи.

Так же отлично от обоих из них и то, что делает кинематограф как по своим возможностям в этом отношении, так и по своей *реалистической направленности* в деле этого использования.

В этом еще одна причина, почему нас здесь интересует не только разобрать сделанное в «Иване Грозном», но еще и проследить ретроспективно, как сделанное в этом направлении в «Иване» *растет по методу из того, что было сделано в «Потемкине»*.

Поэтому естественно выбрать — в интересах этого рассмотрения — сцены внутренне схожие *по обоим* фильмам.

И здесь и там есть сцена над трупом.

И здесь и там оплакивается жертва, погибшая в борьбе за идею.

И тут и там — траур.

И тут и там траур взрывается гневом.

И далее ... почти по принципу Инь и Ян.

Там — убитый:

матрос.

Здесь — отравленная:

царица.

Там — коллектив, оплакивающий борца за общее дело.

Здесь — индивид, терзающийся над телом той, кто поддерживала его в борьбе.

В первом случае тема траура разворачивается на *дифференцированных действиях отдельных людей* из толпы, из массы.

В полифонии общего горя участвуют

и поющие слепцы, и плачущие женщины, и группы из двух, трех, четырех и пяти лиц: грустных, гневных или безразличных (чтобы оттенить собой все оттенки печали других лиц) — лиц молодых и старых, рабочих и интеллигентов, женщин и мужчин, детей и взрослых.

Во втором случае — в «Иване» — тема траура собрана в одном человеке (недаром этот человек олицетворяет державу громадной и многолюдной страны)!

Но полифония терзания и горя здесь также играется «по голосам»: то стоном царя, то шепотом, то стуком креста, вместе с ним падающего к подножию подсвечника; то белым пятном его

лица, наполовину пожираемого тенью; то головой, запрокинутой назад и вверх; то подымающимся из-за стенки долбленого гроба лиц[ом] с обезумевшими глазами и еле слышным шепотом: «Прав ли я?!»

Здесь, в этом случае, все многообразие «голосов» играется *одной и той же фигурой* одного и того же персонажа-протагониста:

то коленопреклоненного, то распростертого ниц, то медленно обходящего катафалк, то в припадке ярости опрокидывающего тяжелые свечи и разрывающего торжественную тишину собора яростным выкриком: «Врешь! Не сокрушен еще московский царь!»

В этом отношении характерно, что разные положения одного и того же царя в разных точках и положениях вокруг гроба даются *вне переходов от одного положения к другому*, то есть почти так же, как стала бы изображаться серия отдельных и самостоятельных персонажей, которые выбираются камерой не по признаку физического и пространственного соприсутствия, но по *степени единого хода нарастающей эмоции.*

Так построено нарастание печали через сменяющиеся крупные планы разных людей над трупом Вакулинчука.

Так же сменяют друг друга планы одного и того же Грозного во все возрастающей патетике положения и ракурса.

Фигура Грозного проходит здесь строгий рисунок последовательности положений: начинаясь с коленопреклоненного положения у подножия катафалка (когда в начале эпизода он появляется в конце начальной панорамы сверху вниз) — через полную распластанность на земле после слов «не божья ли кара?» — к совершенно вытянутой вверх фигуре с предельно запрокинутой назад головой (после сообщения об измене Курбского — на словах Пимена: «Поношение сокрушило сердце мое, и я изнемог»).

Как видим, здесь полифония строится из смены и сплетения разных положений одной и той же фигуры.

Но не только через это: в эту полифонию вплетается еще и отдельная игра отдельных элементов самой фигуры; эти элементы как бы самостоятельны и по собственному произволу сливаются в новое, высшее единство через последовательные действия — в новое, высшее эмоциональное единство в отличие от того аморфного единства, к которому они принадлежат чисто физически.

Такое восприятие фигуры в целом как *своеобразного оркестра из самостоятельно составляющих ее частей* отнюдь не чуждо нашим образным представлениям вообще; и если в пластическом и драматическом отношении оно может прозвучать неожиданно, то в области словесной образности мы все привыкли к таким выражениям, как то, что «правая рука не ведает того, что творит левая», что ноги пьяницы «пошли врозь» или что «человек бежал

так быстро, что его тень еле-еле поспевала за ним» (как говорят на Востоке).

Однако возможность подобного игрового и пластического построения требует того, чтобы единое композиционное начало пронизывало бы построения всех отдельных элементов, вступающих в подобную сложную полифонию.

Для того чтобы созвучно «пели» и *поступок* и *кадр*, которым он будет схвачен, нужно, чтобы в пространственной композиции действия были заложены те же элементы, по которым будет строиться «вырез» этого поступка прямоугольником кадра;

чтобы была созвучность деяния и произносимых слов, нужно, чтобы элементы мизансцены несли бы те же признаки пространственного «белого стиха», если белым стихом написан текст:

чтобы в унисон звучали музыка (или хоры) и среда — нужно, чтобы тональная картина взаимной игры света и теней вторила бы тембру, мелодии и ритму той звуковой стихии, которая будет пронизывать экранное пространство.

И, главное, нужно, чтобы все, начиная от игры артиста и кончая игрой складок его облачения, было бы в равной мере погружено в звучание той единой, все определяющей эмоции, которая лежит в основе полифонии всей многогранной композиции.

Любопытно, что и здесь мы сталкиваемся снова с традицией китайского Востока.

Неоднократно отмечался исследователями и знатоками этого дела тот факт, что удивительная гармоничность китайского пейзажа достигается еще и тем, что канонические принципы своего построения он *вырабатывал* и воспитывал, перелагая в живопись в первую очередь хотя и *реальные пейзажи,* но такие, которые сами были искусственно построены по не менее строгим канонам, да к тому же еще по *тем же самым канонам*, которые в дальнейшем управляют принципами живописи!

Первичными объектами живописи служили парки и окрестности дворцов и храмов, где умелой рукой мастеров *искусственно* компоновался, казалось бы, вольный пейзаж; и умелые руки, глазом улавливая бег контура и силуэты далекой горной цепи, знали, куда бросить нагромождение диких камней, где запрудить речку и дать ей вырваться водопадом, где оставить изогнутый ствол сосны, освободив его от сбивчивого окружения случайного кустарника, и где оставить нарочитую густоту разрастающихся зарослей камыша.

Здесь в самих элементах реальной природы совершенно так же последовательно компонуются, чередуясь, все те же противоположные элементы *текучего и твердого, материального и воздушного, близкого и того, что раскрывается далью.*

Здесь, с одной стороны, кажущаяся близость с романтическими принципами неожиданностей английского парка, опрокинув-

шего своей садовой эстетикой ригористическую эстетику традиций Версаля и парков Ле Нотра[93].

Но, с другой стороны, под этой видимой вольностью бьется все та же строго пульсирующая организующая закономерность все тех же принципов Ян и Инь.

* * *

Но кто же учил этих мастеров древности изыску искусственно создаваемых садовых и парковых ландшафтов?

Кто же в конечном счете всегдашний и неизменный великий учитель даже в области самых замысловатых композиционных и даже стилизационных ходов?

Конечно, всегда и прежде всего — сама природа.

Когда-то Делакруа[94], кажется, в своих «Дневниках» сравнивал природу с букварем, откуда живописец черпает слова для выражения своих замыслов.

И эти слова Делакруа как-то заслонили то обстоятельство, до какой степени не только слова, но и строй живописных фраз, пластические обороты речи, стилизационные приемы и композиционные закономерности неизменно родятся оттуда же.

Впервые этот фактографический «натурализм» того, что мы часто считаем за изысканнейшее *стилизаторство*, поразил меня в Голландии.

Канареечно-желтые подъемные мостики, вздернутые в лазурную синеву неба из ядовито-зеленой пелены лугов, мне всегда казались по палитре своей цветовым исступлением Ван-Гога. Знакомые мне лишь по его холстам, они казались плодом фантастической цветовой дистилляции красок его воображения, которые сами [по] себе в природе, вероятно, такие же нормальные и сдержанные, как в наших мостиках, ручейках и лужайках.

Цветовая пронзительность пейзажей Ван-Гога всегда казалась мне подобием очищенного спирта, прошедшего через мозг, глаз и чувство человека, превзошедшего остротой эмоционального восприятия все грани доступной природе реальности.

И вдруг, скитаясь по шоссейным дорогам Нидерландов, богоспасаемых под эгидой королев Вильгельмин, раз за разом налетаешь на цепь неизменных цитат из Ван-Гога: вот точь-в-точь [такой] желтый мостик, вот поле, вот стена домиков, раскрашенных в настолько чистые тона — голубой, оранжевый, желтый, зеленый, вишневый,— что кажутся они кубиками акварельных красок, уложенных между стенками эмалированных коробочек, какие дарили нам в детстве, и невольно ищешь вдоль порога этих домиков... набор кисточек.

Выкрашенные в чистейшие тона домики горят, как топазы, изумруды или рубины. Горят, как палитра Ван-Гога, горят, как лучи солнца, раздробленные стеклянными гранями призмы.

И вдруг, одновременно с преклонением перед этой изобразительностью самой нетронутой натуры, начинаешь еще больше преклоняться перед великим художником, чье величие в смирении: не в преодолении природы, а в преклонении перед ней, и чья прелесть в детской невинности уст, способных с такой чистотой души и сердца пропеть подлинную полноту ее девственной красочности.

Но, может быть, таков один лишь «безумец» Ван-Гог?

Но взглянем на другой пример и с Запада направим взгляд на Восток.

Что может быть, казалось бы, дальше от фотоотпечатка с простой «живой» природы, чем хрупкая изысканность точно застилизованной восточной миниатюры.

Странно — уступами — рассаженные фигуры, не знающие перспективного сокращения. Геометрически очерченные округлые силуэты деревьев чернильного цвета. Козы со шкурами, усыпанными повторяющимся орнаментом строгого рисунка.

Козлы, разрубленные цветом надвое: черные спереди, белые сзади.

Не нужно доезжать до Индии или до Ирана.

Достаточно доехать до Самарканда и Андижана, чтобы вдруг понять, что все почти элементы очарования миниатюр рассыпаны буквально на каждом шагу вокруг нас.

Чернильные пятна деревьев тянутся от черноты карагачей среди запыленно-блеклого пейзажа, кажущиеся гигантским черносливом цвета потемневшего индиго. Фигуры трех белых узбеков на трех уступах покрытых красными коврами платформ чайханы при косом взгляде сверху композиционно так же не перерезают друг друга, как на классических миниатюрах.

Подстриженные кроны тутовых деревьев, бегущих вдоль арыков, своими уродливыми стволами под геометрически строгими шапками листвы кажутся сбежавшими с орнаментальных украшений арабских рукописей.

А в базарный день по всем окрестным дорогам к центру Бухары устремлены десятки мохнатых лошадок, как бы нарочно растрафареченных геометрическим — черным с белым — орнаментом, а из мчащихся по жаре десятков стад то и дело выскакивает матерый длинношерстный козел — точь-в-точь разделенный чернобелым цветом надвое...

Андрей Белый[95] (в «Ветре с Кавказа») углядел сходство растрескавшихся горных расселин с особенностью дробленого фиолетово-коричневого мазка, которым написаны «Демоны» Врубеля.

Путника в окрестностях Алма-Аты в утренние часы неизменно удивляет картина тоненьких деревьев, рисующихся на молочноголубом фоне чистого неба. Но ведь как будто именно в этой стороне вчера вечером были горы? Вопрос не успевает сформи-

роваться в сознании, как уже внезапно глаз уловил высоко, высоко в небе — на немыслимой по пропорциям высоте над деревцами — висящую в синеве неба горную цепь с такими же «кистью размазанными» подножиями, как мы сотни раз это видели на китайских эстампах и картинах, где это чистейшее «явление природы» пленяет нас как изысканно найденный живописный прием. Горные цепи и предгорья вокруг Алма-Аты приводят нас снова к Китаю. [...]

И многое из «застилизованного» якобы ви́дения китайского пейзажа есть не более как поразительность самого китайского ландшафта, помноженная на не менее поразительную способность китайского взгляда видеть и упиваться тем, что ему преподносит живая натура.

Здесь очевидная колыбель размещенных «планами» повторяющихся мотивов горных цепей, бледнеющих по мере того, как они уходят вдаль; здесь же истоки, казалось бы, произвольно стилизационно решенной единичной горной вершины по типу гранитного столба; здесь же, в беге, изломе и перебоях плавности контура отдельных сопок,— несомненный ключ к системе канонизированных типов графического штриха, которым принято писать горные склоны в отличие от водопадов и контуры обрывов, не в пример силуэтам старых стволов.

Китайская графика знает [несколько] типов штриха, строжайшим образом связанных с элементами пейзажа, допускающими их применение только в совершенно точно обозначенных случаях.

Несомненность влияния этого уголка реальной природы на общеживописные каноны Китая сохранилась в легенде о живописце, много сотен лет тому назад взошедшем на эти горы и запечатлевшем поразившие его ландшафты. Успех этих пейзажей был столь велик, что стало считаться хорошим тоном писать по этому типу и те пейзажи, которые обликом своим и не походили на эту горную симфонию этих поразительных ландшафтов.

Так ложится живое впечатление в основу целой канонически разработанной эстетической системы.

Реальный пейзаж учит созданию пейзажа искусственного — сада и парка.

И сад и парк в свою очередь влияют на живописный канон, покоряющий поверхность шелка и рисовой бумаги.

Так или иначе, любопытно это сродство методов, согласно которым происшествие или поступок, объект и пространство, событие и ландшафт перед глазом, рисовой бумагой и кистью китайского художника организуются и компонуются совершенно так же, как те же элементы волей режиссера выстраиваются перед сложной системой звукозрительной аппаратуры!

Забавный пример «переклички» этого можно найти в целой отрасли сюжетосложения в литературе.

В отношении Честертона[96] это подметил В. Шкловский[97]. В «Дневниках» (1939 г., стр. 141) он резонно пишет:

«...У него в романах и новеллах специальные конторы создают сюжеты для развлечения клиентов...» Здесь мы имеем только материализованный в чистом виде случай того, что делает всякий писатель: он сочиняет «объективное течение событий», с тем чтобы потом улавливать его в страницы описания.

И горе тому писателю, который, не создав этого объективно существующего мира, примется писать, не видя и не слыша перед собой реальности того, что он излагает на бумаге! Сколько гневных страниц, строк и целых статей Льва Толстого или Горького по этому поводу он сможет отнести за собственный счет.

Курьезом здесь, конечно, служит случай Честертона — где и сама эта часть выдумки и творческой лаборатории писателя включена в самое изложение сюжета.

Еще более сложный и парадоксальный случай мы находим у Хаксли[98] на страницах — столь нам близкого по названию — романа «Контрапункт» (Aldous Huxley, Point counter point); здесь автор сплетает процесс создания книги с самим процессом развертывания событий, входящих в нее. В этом случае это кладет еще свой отпечаток и на специфическую стилистику самого письма.

Не могу, конечно, удержаться здесь от того, чтобы рядом с этими примерами (касающимися внутренней, часто микроскопической механики построения и композиции произведений) не поставить образец такого же порядка, но уже в гигантских масштабах, если принять во внимание, что в этом случае действовали целые армии, боевые корабли и [происходили] кровопролитные столкновения. И все это в основном с единственной целью послужить материалом для будущих описаний: сенсационным материалом для газет, с тем чтобы этим приемом безгранично раздувать и увеличивать их тираж! Такие авантюры под силу, конечно, только людям склада пресловутого Рандольфа Хэрста[99].

И именно такой пример известен из раннего периода его газетной карьеры: карьеры, которая в дальнейшем все глубже и глубже зарывалась в золоте, грязи и крови шантажа, джингоизма[100], подлогов и преступности. [...]

Делалось это под громкие крики о «борьбе за независимость и освобождение кубинцев из-под испанского гнета».

По существу же, это было возведенным в грандиозные масштабы способом вызвать к жизни события с основной и главной целью — «чтобы было о чем писать».

Эта история, которая так и просится в качестве приложения к «Клубу изобретательных людей» Честертона, начинается с двух пресловутых телеграмм.

Репортер Хэрста — Ремингтон — отправлен на Кубу вместе с другими ловкачами из клики Хэрста. Цель их деятельности — разворошить сенсационные данные о возможных политических скандалах и международных столкновениях.

Ремингтон скучает. Ему хочется домой.

Он телеграфирует «боссу»:

«Все спокойно. Нет никаких волнений. Войны не будет. Я бы хотел вернуться.

Ремингтон».

«Босс» отвечает коротко, внушительно и определенно:

«Ремингтону. Гавана.

Прошу остаться. Позаботьтесь об иллюстрациях, я позабочусь о войне.

У. Р. Хэрст».

Сторонники Хэрста всячески стараются убедить всех и вся, что телеграммы эти апокрифические, но они в двух строчках так точно излагают суть его усилий и устремлений, что, подобно многим апокрифам, которые знает история, они более правдивы в качестве «человеческих» документов, чем многие и многие исторические документы.

Дальше следует потрясающая фантасмагория роли Хэрста в кубинской войне и грандиозный рост королевства прессы этого некоронованного короля печати *.

Итак, памятуя о всем том, что выше сказано о полифонии и контрапункте, развернем принципы композиционной канвы сцены у гроба отравленной царицы Анастасии из фильма «Иван Грозный».

* * *

Основная тема — отчаяние Ивана.

Несмотря на то, что Иван передовой человек XVI века, далеко глядящий вперед, он все же человек, связанный и со своим временем — с повериями и предрассудками, с суевериями, сопутствующими религиозному фанатизму эпохи, с представлениями, которые неотрывны от русского средневековья, перерастающего в российский Ренессанс.

А потому отчаяние Ивана порождает сомнения — и *тема отчаяния* вырастает в *тему сомнения:* «Прав ли я? Прав ли в том, что делаю? Не божья ли кара?»

---

* Кстати же сказать, именно здесь, в этой шумихе вокруг кубинской войны, впервые в газетной практике были применены кричащие заголовки («шапки») крупным шрифтом.

Цитирую по французскому переводу книги: «William Randolph Hearst» par John K. Winkler, «NRF», Paris. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

В эту основную тему вплетаются: чтение псалмов царя Давида митрополитом Пименом и чтение Малютой донесений о том, что бояре, злоупотребляя «правом отъезда», убегают за пределы Московского государства и переходят на сторону зарубежных врагов царя Ивана.

Эти два чтения идут своеобразным антифоном — на два голоса.

По *тону и ритму* чтения они схожи.

По тексту они как бы продолжают друг друга.

Слова донесений как бы раскрывают конкретный смысл слов псалма.

Слова псалма как бы эмоционально комментируют смысл донесений.

На первых порах Иван глух и к тем и к другим.

> (Иван в одну точку уставился,
> Ни молитв, ни донесений не слушает.)

Не знаю, откуда пришло мне на ум применить здесь это двухголосое чтение. Думаю, однако, что пришло оно мне в голову от совершенно реального живого впечатления — от первого случая, когда мне самому пришлось впервые на деле услышать подобное антифонное двухголосое чтение.

Правда, чтение это было латинским.

Было на одну и ту же тему для обоих голосов.

И раздавалось оно под сводами готическими, хотя совершенно так же, как позже у меня в фильме, терявшимися в темноте недосягаемой вышины.

Это было в Кембридже.

В 1930 году.

В Тринити-колледже.

В громадном тюдоровском обеденном зале.

И хотя сидел я рядом (вернее, в этот момент я стоял рядом) с таким могучим столпом материалистического разоблачения мистических тайн природы, как П. Л. Капица[101] — тогда работавшим в Великобритании,—

это, тем не менее, было... латинской молитвой перед принятием пищи.

А читал ее тоже светило точных физических наук — ректор университета — лауреат Нобелевской премии Джи Джи Томсон[102]. [...]

В тот памятный вечер позднего ужина в Кембридже голосу ректора ответно вторил голос вице-ректора.

Свечи. Своды. Два старческих голоса, звучавших в необъятности темной залы.

Странный текст молитвы.

Седые головы двух стариков.

Черные университетские балахоны. Ночь кругом...

Я меньше всего думал обо всем этом, когда в сценарии «Грозного» записывал сцену Ивана над гробом Анастасии. Но сейчас думаю, что этот эпизод фильма несомненно связан с живыми впечатлениями этого давнишнего вечера в довоенной Англии.

В нашей сцене, однако, при внешней схожести тона и темпа, манеры читать и ритма — сама драматическая *направленность* обоих чтений вместе с тем *диаметрально противоположна друг другу.*

Недаром одно из них произносит злейший враг Ивана, а другое читает его преданнейший друг и «верный пес».

Эта внутренняя борьба двух чтений — как бы внутренняя борьба «за душу».

Как на лубках или средневековых миниатюрах, здесь борются два начала — положительное и отрицательное — за овладение человеческой душой.

Но, вопреки традиции, здесь они борются не за душу умершей, но за душу того, кто плачет над нею,— за душу живого, за душу царя.

И одно начало, одно чтение тянет душу царя к отчаянию, мраку и погибели.

А другое — к активности и жизни.

Одно чтение направлено к тому, чтобы окончательно сломить волю царя, добить, сокрушить царя, сделать его послушным и безвольным орудием в руках боярской клики.

Это чтение страниц псалмов, полных отчаяния:

> Я изнемог от вопля.
> Засохла гортань моя.
> Истомились глаза мои...

Другое чтение направлено к тому, чтобы побудить Ивана к активности, заставить его сбросить путы сомнений и гнет отчаяния, вынудить царя снова с полной энергией взяться за дело, с удвоенной силой продолжать борьбу.

Чтения нарастают.

Тревога сообщений растет.

Растет эмоциональное отчаяние плача, трепещущего со страниц псалтыря...

И вот окончательное сокрушение воли, последний удар наносит тот, чьи сообщения должны были звать к пробуждению силы.

Малюта сообщает об измене Курбского.

Стоном добитого отвечает Иван.

Голова запрокидывается затылком на гроб.

В сводах надрывно звучит заключительная часть прокимена[103], следующего за «Со святыми упокой».

Конец. Точка.

Кульминация.

Но как положено (и часто бывает) в кульминации — в этом экстатическом моменте драматического построения — происходит перелом в противоположность *.

И если сообщение Малюты добивает царя,

то обратным рывком обратно возвращает царя к борьбе

голос того, чьи все усилия были направлены именно к тому, чтобы сокрушить царя.

Возвышая голос, обличеньем обрушивает Пимен слова:

Поношение сокрушило сердце мое,
И я изнемог.
Ждал сострадания.
Но нет его.
Утешителей искал.
Но не нашел...

Но это — уже капля, переполнившая чашу долготерпения и страдания.

Как раненый зверь, взревел ответно Иван:

«Врешь!» — и т. д. и т. д.

Я хотел лишь вкратце *напомнить* эмоциональный ход сцены.

Остается прибавить, что через известные промежутки этого хода ритмически вступает белый лик Анастасии в гробу,

что дальний хор поет «Вечную память», переходящую в «Со святыми упокой»,

и что сцена начинается длинной панорамой от верха гроба с ликом мертвой царицы к подножию тяжелых подсвечников, к которым приник в отчаянии царь Иван...

Для полноты картины следует еще иметь в виду, что отдельные линии внутри общей темы дополнительно поддерживаются включением еще ряда лиц, участвующих в общей игре.

Линия *смерти и скованности воли* вступает вместе с неподвижным ликом мертвой Анастасии, переходит в скованные неподвижные планы Грозного, развивается в теме чтения Пимена («*изнемог* от вопля», «*засохла* гортань моя», «*истомились* глаза») и увенчивается планами самой носительницы темы смерти и фактической ее виновницы — отравительницы Старицкой.

Линия жизнеутверждения — линия Малюты — подхватывается Басмановыми (отцом и сыном), пламенность речи старика переходит в огневое «Два Рима пали, а третий стоит» царя и завершается вбегом слуг в реальных огнях факелов.

В этом месте тема смерти «снимается», и предельной точкой этого должна была быть почудившаяся Ивану *улыбка* одобрения со стороны мертвой царицы, «как бы ожившей» в гробу («Одобрением лик Анастасии будто светится») в момент, когда Иван, преодолев сомнения, вновь становится на путь борьбы и жизни.

* См. об этом подробно в статье «О строении вещей». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

К сожалению, ритмический *просчет* на несколько клеток (временно́й) и чрезмерная *материальность* съемки самой улыбки (элемент пластический) сорвали эмоциональный эффект этой детали. (В дальнейшем я ее вырезал, когда сам фильм уже шел на экранах.)

Просчет был в том, что эта улыбка, задуманная как *«мимолетно показавшаяся»*, на практике оказалась успевающей *осознаваться,* а потому вызывала или недоумение, или смех, или раздражение (в зависимости от темперамента зрителя!).

До какой степени решающей в таких случаях оказывается доля секунды, мне самому однажды пришлось убедиться на демонстрации все того же «Потемкина».

Было это в Лондоне. В 1929 году наш композитор — ныне покойный Эдмунд Майзель — сам дирижировал оркестром, исполнявшим его музыку к фильму. При этом на свой страх и риск — в интересах музыки — он, сговорившись с киномехаником, чуть-чуть *замедлил темп проекции.* Для одного места фильма это оказалось роковым: для вскочивших мраморных львов.

Обыкновенно эта «скульптурная метафора» проносилась так внезапно, что анализирующие способности зрителя на этом задерживаться не успевали, вскочившие львы входили в восприятие как оборот речи — «взревели камни». При чуть-чуть «передержанном» на них внимании непосредственность «удара» по восприятию перешла в *осознавание приема* — в «разоблачение фокуса»,— и аудитория мгновенно ответила неминуемой реакцией — дружным смехом,— неизбежной во всех тех случаях, когда «фокус не удался».

На моей памяти это единственный случай, когда этот кусок вызывал смех, и виной этому было нарушение длительности тех долей секунд, в которых решается, быть ли построению *метафорой* или *анекдотом, рассказанным своими словами!*

В указанном месте «Грозного» верно задуманное и сценарно правильно записанное место «сорвалось» из-за упомянутого выше композиционного ляпсуса в средствах самой картины!

* * *

Мы позволили себе роскошь несколько эмоционально окрашенного пересказа сцены Ивана у гроба.

Теперь постараемся разложить ее на те средства воздействия, которыми оперирует — как голосами или инструментами — полифонное построение этой сцены.

Разберемся в том, каковы же основные «инструменты воздействия», которые, чередуясь, сливаясь, вновь расходясь и снова сливаясь, перелагают тему в реальные переживания аудитории.

Предмет отчаяния (объект отчаяния) — мертвая Анастасия в гробу.

Носитель отчаяния (субъект отчаяния) — царь Иван.

Средства воздействия:

А. Игра Ивана.

Она реализуется в трех планах:

1. Он сам играет (переживания, поведение и поступки Ивана).
2. За него играют (обрез кадра, свет, партнеры).
3. На него играют (компоненты сцены в целом).

Б. Экранный образ Ивана.

1. Видимый

   Статический (ракурсом).

   Пантомимное движение.

   Фигура в деталях (жест, мимика).

2. Слышимый

   Голос за кадром.

   Голос вместе с изображением.

В. Музыка.

Пение хора как музыкальное решение темы отчаяния и траура Ивана, как сквозная линия темы отчаяния в *звуке*.

Она идет непрерывно через весь эпизод (до обращения Ивана к Басмановым и Малюте: «Мало вас!»).

При этом она то выдвигается вперед, то уступает место антифонному чтению или голосу Ивана.

Хор работает двояко:

1. Вне текста (как музыкальное построение).
2. Как текст (как смысл содержания текста).

Г. Иррадиация темы в поддерживающие компоненты.

1. Чтение псалма,

   и, противостоящее ему,—

2. Чтение донесений.

Чтение псалма:

Как содержание текста (превалирует смысловое начало).

Как музыка (превалирует напевно-интонационное начало).

Оба начала в слиянии.

Произносится голосом за кадром.

Изображение Пимена.

Оба вместе.

Чтение донесений:

Малюта: текст.

Малюта как изображение.

Голос и текст Малюты за кадром.

Д. Чисто изобразительные элементы.

1. Внутренность собора (люди, гроб, свечи — лишь как атрибуты собора, основную «партию» «поет» собор в целом).
2. Действующие лица, как ансамбль:
   В сочетании *с собором* («под аккомпанемент» собора).
   Отдельными группами *вне ощущения собора.*
3. Действующие лица *группами между собой* («аккордами»):
   Пимен, Иван, гроб с Анастасией, Малюта.
   Пимен, Иван и Малюта.
   Пимен и Иван.
   Иван и Малюта.
   Анастасия и Иван.
   Иван и Анастасия.

Порядок размещения имен между собой соответствует соотношению действующих лиц по глубине кадра: занимающий первое место доминирует в сцене либо пластически, либо драматически, то есть привлекая к себе внимание средствами пластическими или средствами игровыми.

Примером первого может служить сильно выдвинутое вперед — на «первый план» — укрупненное изображение действующего лица (например, крупный план Пимена и упавшая фигура Ивана вдали).

Примером второго может служить такое поведение Ивана, когда при размещении его и Малюты в одной плоскости и в одном размере внимание отчетливо приковано к царю.

4. Крупные планы отдельных персонажей по *отдельности.* (Вне «пластического аккомпанемента» фона — собора и не в «пространственном аккордном» сочетании с другими действующими лицами).

Иван	Малюта
Анастасия	Басманов
Пимен	Старицкая.

Случаи, когда перед нами «лик Анастасии на фоне собора», или «группа Иван — Малюта в глубине при сильно выдвинутом вперед лице Пимена», точь-в-точь *пластически и пространственно* соответствуют тому же, что мы отмечали, разбирая туманы «Потемкина». Там также на первый план выносились буек или мачта, и туманы отступали в глубину, или все пространство кадра поглощалось «крупным планом» воды, а детали порта только окаймляли собой это водное пространство и т. д.

Мы отмечали, что сквозь всю сцену в целом идет *непрерывное пение хора* («Вечная память» и «Со святыми упокой»). Оно то выступает на первый план, то уступает место словам Ивана или двум чтецам, то, наконец, разрастаясь в рев, сливается с голосом Ивана: «Врешь!»

Съемка эпизода «Иван у гроба Анастасии»

С. М. Эйзенштейн репетирует с В. И. Пудовкиным роль Юродивого
(«Иван Грозный», I серия)

Совершенно такую же роль *пластического хора* играет в композиции изображений сам собор.

Его своды — это как бы застывшие каменными куполами раскаты церковных песнопений.

Не только срезами кадров, но *прежде всего тональной напевностью* — светом или, вернее, тьмой — звучит этот пластический орга́н общего сквозного фона.

А в некоторые моменты сам он доминирует над сценой в целом (таковы начальные кадры и кадры конца, когда в собор сбегаются люди с факелами).

Сквозная линия «наполненности мраком» в искусных руках Андрея Москвина проводит собор через такую же цепь тональных вариаций и световых нюансов, какие пронизывают звучание погребальных хоров под его сводами.

Эта линия постепенного тонального светового «оживления» собора — то есть движения и самого собора «в тон» со всей сценой — от мрака смерти к огненной активности жизнеутверждения — проходит через ряд отчетливо очерченных фаз освещенности.

Они столь же отчетливы, как те словесные обозначения, которые могут охарактеризовать от эпизода к эпизоду эти последовательные световые «состояния» собора. 353

1. *Темнота* собора.
2. *Темный* собор.
3. *Люди в темном* соборе.
4. Собор, *оживший огнями.*

Эти почти одинаковые словесные обозначения на деле таят в себе громадное световое различие друг от друга.

Мне кажется это настолько наглядным и очевидным, что я не уверен в том, нужно ли здесь еще *разжевывать* и комментировать очевидную принципиальную разницу в том, идет ли речь о «темном соборе» или о «темноте собора».

В одном случае прежде всего должна «звучать» *темнота* собора, тогда как в другом прежде всего «звучит» сам *собор* — в этом случае отличаясь своей темнотой от других «состояний» собора — от собора светлого, собора, погруженного в сумерки, или от собора, залитого солнечными лучами.

Если не улавливать оттенков подобных словесных обозначений, если не понимать того, почему, скажем, Сельвинский[104] где-то в одной строчке про реку пишет, что она «блистает, блещет и блестит...», имея каждый раз в виду совершенно самостоятельные «оттенки» блеска, и, главное, если не обладать способностью *ощутимо в чувственных образах видеть* перед собой реальные явления, соответствующие этим *словесным нюансировкам,*

то... вообще нечего лезть в разбор и освоение звукозрительных феноменов и построений! Лучше тогда, уподобясь в своем невежестве мсье Лепику из романа Жюля Ренара[105] «Рыжик»,

продолжать пребывать в недоумении и оставить «пустое попечение» о звукозрительных делах.

Вот что пишет мсье Лепик герою романа — своему сыну Рыжику:

«...Дорогой мой Рыжик!

Сегодняшнее твое письмо меня удивляет. Я понапрасну его перечитывал. Это совсем не твой стиль, и говоришь ты о странных вещах, о которых, мне кажется, ни ты, ни я судить не можем.

Обычно ты рассказываешь нам о своих делишках, о полученных тобой отметках, о качествах и недостатках, которые ты подмечаешь в каждом учителе, сообщаешь о том, как зовут твоих новых товарищей, о том, в каком состоянии находится твое белье и хорошо ли ты кушаешь и спишь.

Все это меня интересует. Но сегодня я совсем отказываюсь тебя понять. К чему, объясни, пожалуйста, отнести это разглагольствование о весне, когда на дворе зима? Что ты хочешь этим сказать? Не нужно ли тебе кашне? На письме твоем не проставлено даты, и неизвестно, кому, собственно, ты его адресуешь — мне или собаке. Даже почерк твой кажется мне изменившимся, а расположение строк и количество заглавных букв окончательно сбивают меня с толку. Короче говоря, ты как будто над кем-то издеваешься. Полагаю, что над самим собой, и считаю нужным, не вменяя тебе это в проступок, сделать тебе, однако, по этому поводу замечание».

Ответ Рыжика:

«...Дорогой мой папа!

Два слова наспех, чтобы объяснить тебе мое последнее письмо. Ты не заметил, что оно было написано *стихами...»*

(Жюль Ренар, Рыжик, Гослитиздат, 1936, стр. 83—84.)

Я позволил себе это отступление еще и потому, что, к сожалению, среди тех, кто смотрел «Ивана Грозного», оказалось немало мсье Лепиков, которые, заметив отсутствие многого привычного, совсем так же проморгали факт того, что фильм построен по совсем иным принципам.

И многие их соображения звучали для меня совершенно так же, как недоумение папаши Рыжика, которого «расположение строк и количество заглавных букв окончательно сбивает с толку»!

Они тоже не заметили того, что фильм был снят и смонтирован... стихами!

Правда, быть может, в некоторых своих частях фильм не только надо *смотреть* и *слушать,* но в него надо *всматриваться* и *вслушиваться.*

Но любопытно отметить тот факт, что мсье Лепиками в большинстве своем оказались именно те, кому как раз бы в первую

очередь следовало вслушиваться и всматриваться в этот фильм в интересах развития методики композиции наших фильмов вообще!

Постараемся, однако, свести в условную табличку взаимодействий ряд тех компонентов, из которых слагается общая полифония сцены.

-176-

Членения по времени /[illegible]"/ Оркестровка	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Музыка: Хор "Вечная память"										
Хор "Со святыми упокой"										
Собор										
Пимен, голос										
Пимен изображение										
Царь голос										
Царь изображение										
Гроб Анастасии										
Лик мертвой царицы										
Малюта голос										
Малюта изображение										

Мы приводим здесь лишь главные членения — лишь обозначения того, какие именно группы инструментов и какие именно средства выдвигаются на первый план, «играют» тот или иной поступательный пассаж общего движения сцены в целом.

Под этим углом зрения требовалось бы к каждой горизонтальной строке привести еще свою дополнительную табличку. Она касалась бы того, как внутри каждого отдельного выразительного «комплекса» («царь», «Пимен», «Малюта») каждый раз его собственное участие расслаивается по отдельным доступным ему средствам воздействия.

Это означало бы выяснить, например, какие элементы той или иной произнесенной фразы действуют в первую очередь: смысл текста, ритм текста, ритм произнесения, тембр голоса, эмоциональная вибрация переживания, мелодическое начало, сочетание текста с мимикой лица и т. д. и т. д.

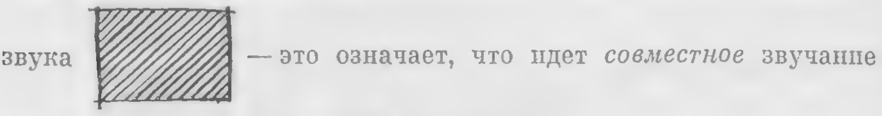
Но это явно завело бы нас уж слишком далеко.

Также не станем делать эту табличку точным сколком того, как такт за тактом в действительности вьются все эти сочетания сквозь сцену в целом.

Это привело бы к чрезмерному объему. Ограничимся тем, что дадим *типовой образчик* того, как вообще происходит и осуществляется звукозрительная вязь внутри полифонии сцены Ивана у гроба Анастасии.

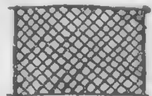
1. Здесь умышленно звуковые элементы не отделены от зрительных, но даются в полном сплетении так, как и создается от них впечатление, противоречия между обеими областями считаются «снятыми».

2. Если в вертикальном столбце заполнено несколько клеток



звука — это означает, что идет *совместное* звучание нескольких звуковых линий (5, 6, 8, 9).

3. Если в вертикальном столбце заполнено несколько клеток

изображений  то это значит, что такие действующие лица видны вместе в одном кадре (6, 10).

* * *

Такова полифонная композиция, сотканная из разных сфер воздействия, в том виде, как она раскрывается перед нами на одном отдельно взятом эпизоде фильма.

Но эпизод этот не случайный, а во многих отношениях «ключевой».

Не только по методу своего построения, но прежде всего по драматургическому своему положению.

Этот эпизод — переломный.

Именно в нем звучат второй раз слова Ивана: «Два Рима пали, а третий стоит», и здесь они уже не только программа действия, чем они были во время венчания на царство, но уже звучат как боевой клич («На дело великое, беспощадное»), как призыв к борьбе за этот лозунг.

Между этими двумя произнесениями этих слов проходит вся первая полоса царствования Ивана, как между заключительными словами первой серии «Ради Русского царства Великого» и этими же словами в конце второй — проходит второй этап борьбы и жизни царя Ивана.

С эпизода у гроба начинается вторая часть трехсерийного «триптиха» о первом русском царе.

Что же касается метода, то я уже неоднократно указывал, что именно в таких главных узловых сценах, естественно, сделанных на наиболее высоком градусе творческого подъема, обыкновенно с наибольшей полнотой должно обнаруживаться и то *формально характерное* и *формально новое*, что несет с собой фильм («Одесская лестница» и «Туманы» — в «Потемкине», «Где должен быть командир» — в «Чапаеве», «Клятва над гробом Анастасии» — здесь).

Композиционные особенности таких сцен несут в себе обычно сгусток того, что характеризует стилистические особенности фильма в целом.

Так это оказывается и здесь.

Полифонное письмо, принципы фуги и контрапункта, вырастающие из принципов композиции «Потемкина», здесь, в этом эпизоде, достигают наибольшего своего драматизма; но характерны они не только для композиции внутри отдельных сцен этого фильма, но определяют собой всю *основную стилистику* «Ивана Грозного» в целом.

И здесь особенно важно отметить то, что *звукозрительное разрешение фильма целиком вторит тому, как драматургически и тематически взят фильм в целом* («...как взять фильм — это главное...» — могли бы мы перефразировать в этом месте слова Серова! [106]).

Мы видели на одном отдельно *взятом* эпизоде — в сцене у гроба — как «взята» отдельная эмоциональная тема — отчаяние, и как она «разведена» по отдельным партиям и голосам.

Мы видим, как движение ее внутри основного и главного ее носителя — Ивана — проходит линию от полной подавленности отчаянием к взрыву ярости и к преодолению этого отчаяния. Мы видим, как эта тема раздваивается в голосовой антифон Пимена и Малюты и как этот антифон раскрывает борьбу противоречий *внутри самой темы отчаяния*, развертывая активную и пассивную тенденции, заложенные в ней («Покорить себе — или самому покориться»).

Мы видим, как вплетаются, расширяя борьбу этих противоречий, добавочно вступающие персонажи — Старицкая и Басмановы.

И сплетение функций, которые несут эти отдельные персонажи, расцвечивая основной конфликт внутри темы отчаяния, кажется воплощением *вовне* всего того, что бушует *во внутренней* борьбе самого Ивана.

Но диапазон расширяется, и в общую игру вступают и свет, и тьма, и мизансцена, и кадр, воздействие через игру и пение и через ритм сочетания отдельных средств воздействия между собой.

Основной конфликт в царской душе — «прав или неправ» — продолжать ли дело или отказываться — как бы излучается во взаимодействие всех элементов сцены, разыгрывающих отдельные фазы этой внутренней борьбы и сливающихся воедино к моменту кульминации преодоления сомнений и перехода царя к новому этапу борьбы.

Как здесь для отдельного эпизода единая тема (отчаяние) преломляется через все элементы и в каждом из них трепещет по-своему, так и для фильма в целом основная его тема — власть — совершенно так же «разведена» во все возможные оттенки принципиального к ней отношения.

Каждый «голос» внутри человеческого ансамбля фильма ведет эту основную тему по-своему, со своих позиций, согласно своей социальной и политической точке зрения.

В устах и действиях Ивана проблема единства государственной власти стоит выше единичных личных интересов:

интерес государства выше интереса личного.

Этой позиции противостоит все разнообразие, в которое распадается противоположная точка зрения.

И бескорыстному служению государственной идее со стороны Ивана противостоят все возможные оттенки своекорыстия и эгоизма.

Тут и личное бескорыстие «идеалиста от феодализма» митрополита Филиппа, действующего, однако, в интересах кастовой корысти боярства; тут и бонапартистское тщеславие ущемленного эгоизма Курбского, толкающего его на открытую измену; тут и безудержная жажда власти Старицкой, которая в целях достижения ее толкает на погибель собственного сына — того самого сына, ради которого она так добивается этой власти; тут и маниакальный фанатик церковной власти Пимен, готовый на любые преступления, лишь бы сокрушить и повергнуть к своим стопам раздавленного царя; тут и старик Басманов, мечтающий новой родовой кастой собственников сменить сбрасываемых с исторической арены феодалов и через потомков своих «померяться» с потомками самого Ивана; тут и Штаден — просто рвач, грабитель и авантюрист; и даже слабоумный Владимир, который «не прочь» занять престол, лишь бы это не было связано с хлопотами, кровью и возможными угрызениями совести.

Мы видим, что и в самой *драматургии сценария* о Грозном мы опять-таки имеем дело с таким же построением типа фуги, как и в *звукозрительном* разрешении сцены у гроба.

Действительно, достаточно вкратце перечислить самые общие признаки фуги, чтобы это совершенно отчетливо само бросалось бы в глаза.

Цитирую по учебнику профессора Э. Праута «Фуга» (Москва, 1922):

«... § 2. В основу сочинения фуги положена тема, излагаемая сначала одним голосом и затем последовательно имитируемая всеми остальными...»

Такова в картине — *тема власти.*

«... § 8. *Вождем* или *темой* фуги называется тема, появляющаяся впервые в начале сочинения одноголосно, без сопровождения, и на которой строится затем вся фуга...».

Даже это условие соблюдено почти дословно: тема фильма — тема власти — с самого начала излагается вождем — притом единогласно — в монологе об единовластии в сцене венчания в Успенском соборе. При этом даже соблюдено первое условие, предъявляемое «хорошему вождю»: первое условие, предъявляемое к предназначенной для фуги теме,— это *тональная ясность* и *определенность.*

На что — на что, а уж на ясность и определенность изложения своей программы царю Ивану жаловаться не приходится!

«...Под только что сказанным не следует разуметь, что вождь должен быть слышен беспрестанно в продолжение всего сочинения, что привело бы к утомительному единообразию... Говоря, что вождь лежит в основе всей фуги, мы хотим сказать, что он многократно появляется через большие или меньшие промежутки времени в течение всей фуги...».

Линия Ивана пронизывает ход всего фильма и неизменно несет основную тему единства государства во всевозможных вариациях (декларативно — во время венчания, пропагандистски — в сцене свадьбы, в боевых действиях — под Казанью, в трагическом аспекте — на коленях перед боярами, в речи-обличении — перед сценой отправки посланца к королеве Елизавете, в борьбе сомнений — у гроба с Анастасией, в программе беспощадности борьбы — в конце этой же сцены и т. д.).

Вождю противостоит *ответ* или *спутник.* Интересно, что этот спутник есть вождь, транспонированный в другую тональность:

«... § 9. *Ответ* или *спутник* есть вождь, транспонированный в тональность, лежащую на кварту или квинту выше или ниже данной тональности...»

Еще интереснее, что часто спутник понимается как нечто противостоящее вождю:

«... § 20. Бывают фуги, в которых ответ является не транспонированным вождем, а вождем, взятым в обращении, увеличении или уменьшении...»

Невольно чудятся оба основных спутника-противника Ивана, из которых один — Курбский — гримом и обликом блондина даже внешностью кажется «обращенным» Иваном, а другой — Ефросинья Старицкая — в одной сцене второй серии пугает даже Ма-

люту своею схожестью со взглядом и обликом царя, «транспонированными» в облик царской тетки *.

Что же касается других персонажей, контрапунктом сплетающих свою судьбу и свои действия с действиями и судьбой Ивана, то, кажется, что сам характер их противодействия его делу нашел наиболее точное определение в том, что

«...контрапункт, неотступно сопровождающий вождя или спутника, называется *противосложением*. Не обязательно, чтобы противосложение оставалось в течение всей фуги неизменным: бывают фуги с несколькими противосложениями...» (§ 10).

И наконец, главное и решающее условие, обязательное при любых вольностях, допускаемых в частях и частностях:

«... § 23. Единственное, что обязательно, это чтобы фуга представляла органическую цельность, которая достигается тем, что тематический материал для нее берется исключительно из вождя или из противосложений...»

Как видим — совпадение полное.

И нас это не должно удивлять, ибо по самому определению «отца фуги» Баха форма фуги есть как бы закрепленный в оркестре «разговор нескольких собеседников. И когда одному из них нечего сказать, то лучше бы он молчал».

Построенный как в целом, так и в отдельных частях своих согласно этому принципу, фильм как таковой именно так полифонно и «симфонически» и воспринимается.

Я очень рад, что для характеристики этого я хоть на этот раз могу воспользоваться чужими словами, а не вынужден забрасывать читателя своими собственными.

С. Юткевич в рецензии на «Ивана Грозного» пишет:

«...Фильм Эйзенштейна вновь возвращает нас к пониманию кинематографа как искусства сильного зрительного воздействия. Пожалуй, здесь я применил бы не только живописный, но и музыкальный термин — я бы назвал «Ивана Грозного» фильмом симфоническим.

Эйзенштейн не копирует картинную галерею, не превращает киноленту в набор диапозитивов. Всю свою огромную культуру кинематографической выразительности он ставит на службу своей теме и, как ни в одной из своих картин, достигает единства различных средств выражения, доступных киноискусству.

---

* «...На Иванов глаз тетки глаз Ивановой походит.
И от глаза того знакомого
В плечи медвежьи широкие.
Рыжую голову кудлатую
Малюта прячет.
И сам задом в дверь уходит.
Походкою косолапою. ЗТМ...»
(Прим. С. М. Эйзенштейна).

Это не только блестящий поединок реплик и взглядов, но страстная борьба звука и тишины, света и тьмы. Блик и тень, цвет и фактура — все воздействует на ум и чувства...

...Черный силуэт княгини Старицкой, талантливо воплощенный С. Бирман, как зловещая птица распластался над серебристой колыбелью Иоаннова наследника; с ним контрастирует белизна и строгая скульптурность облика царицы Анастасии. Эта игра черного и белого, темного и светлого, так же как и контрасты народных хоров и музыки, мастерски написанной С. Прокофьевым, тень от астролябии и серебристый крест, покачивающийся на груди царя; витые подсвечники и полукружья сводов; огненные параболы чугунных ядер, разметающих стены Казанской крепости, и узорные полы татарских халатов, и белый снег Подмосковья — все это сливается в одну симфоническую поэму о силе и красоте подвига во имя государственного могущества родной страны...» («Далекое и близкое», «Советское искусство», 6 февраля 1945 года).

Что касается самого ключевого эпизода «Ивана у гроба», разобранного выше, то если бы мы вздумали вдаваться в анализ еще более деликатный, нам бы потребовалось еще немало схем.

Хотя бы, например, очень интересно установить, где, когда и как воздействие, чередуясь, идет то от *поступка* (игры), то от *кадра* (пластическое оформление), и это потому, что связь их такая же тонкая и живая, как воздействие через сочетание *слова* и *музыки* в драме музыкальной, а не звукозрительной, как здесь.

Здесь в сплетении изображения и звука достигается то, что в музыкальной драме было достигнуто в возможностях сочетания *музыки* и *слова*. В одной из своих статей Сен-Санс приводит «один из тысячи примеров» того, как подобные сочетания достигаются Вагнером.

Тристан спрашивает: «Где мы?» — «У цели»,— отвечает Изольда на звучании той самой музыки, которая перед этим вторила словам: «Головы, обреченные на смерть»,— словам, которые она произносила вещим шепотом, глядя на Тристана, и сразу же ясно, о какой цели, о каком пределе, о каком конце идет речь.

(См. «Portraits et souvenirs», стр. 284—285.)

Однако на одном элементе композиции нам здесь все же придется остановиться, а именно на том, каким образом описанной «вязи» крупных членений вторит «микроскопическая» связь между *течением музыки* и *игрой*.

В анализе «Александра Невского» мы уже касались того, что «как правило, не совпадают и не должны совпадать границы членения музыки (например, такты) и границы членения зрительных объектов (переходы от кадра к кадру)».

Описывалась и рекомендовалась «кирпичная кладка», то есть захлестывание членениями друг в друга: своеобразное при-

ложение к сочетанию звука и изображения того, что в поэзии известно под термином «enjambement» *.

Этой «кирпичной кладкой» достигается устойчивость *сочетания* основных элементов звукоряда и бегущей ленты изображения.

Но этот же принцип должен внедряться еще глубже: *внутрь кадра* и *внутрь такта*, преследуя и здесь ту же [задачу] *органического сплетения*. И для того, чтобы единство метода пронизывало бы всю вещь в целом, следует распространять соблюдение той же закономерности принципов и во *внутренних членениях* «кусков» музыки и «кусков» изображения. Ощутимым костяком таких «внутренних» членений служат *звуковые и двигательные акценты* (ударения) внутри тех и других кусков.

Развиваясь, вертикальный монтаж в значительной степени *видоизменил и многое в принципах «линейного» монтажа*, то есть в принципах монтажа чисто *зрительных кусков* внутри той *пластической компоненты*, которая каждый раз участвует в общей композиции звукозрительного монтажного построения.

Это происходит в основном оттого, что на долю немого монтажа выпадало в свое время нести не только *ход изображения*, но еще и одновременно с этим осуществлять ритмический рисунок и его реальный физический *отстук*, то есть то, что сейчас в звуковом кино во многом целиком ложится на звукоряд.

Для осуществления этого монтажу немого кинематографа приходилось делать очень отчетливый основной упор на наиболее физиологически *эффективный* элемент внутри системы кадров.

---

* «Enjambement» состоит в том, что членения и концы *фраз* не совпадают с членениями и концами *строк* в стихотворении. Переходя из строки в строку, фраза, таким образом, как бы связывает строки между собой. См., например, у Пушкина конец «Медного всадника»:

«...Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий... Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога».

(Прим. С. М. Эйзенштейна).

Таким элементом, *лишенным иллюзорной изобразительности и действовавшим непосредственно физиологически* (как действует ритмическое биение), был *стык между кусками изображения:* физиологическое ощущение толчков разной силы от смены изображений разного размера, разной направленности, разной освещенности и т. д.

Система подобных столкновений кусков и последовательность толчков порождала *сквозь* непрерывную текучесть изображений как бы вторую линию, которая в *другом* измерении несла на себе ту же тему (конечно, только в тех случаях, когда такой ход монтажа был адекватен биению самой темы!).

Этим достигался в беге немых изображений такой же *двуединый ход,* какой мы знаем в музыке, которая уже в самом примитивном своем построении ведет *одновременно две основные линии:* мелодию и аккомпанемент.

И ход *биения монтажных стыков сквозь мелодию* непрерывно текущих кусков изображения вполне схож с тем, на что обычно похожа «басовая» партия аккомпанемента левой руки — под линией мелодии правой — на нотной партитуре для фортепьяно.

Такое создание *двухрядности* (разнорядности) *двух измерений* из средств *одного* и того же измерения мы встречаем во многих случаях и на самых разнообразных областях.

Так, например, в народной поэзии часть словесного материала работает не *сюжетно-изобразительно,* но как *музыкальный* аккомпанемент, состоящий из оборотов речи и слов. Об этом пишет А. Н. Веселовский [107]:

«...Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально; не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтобы разобраться в смысле...» (Собр. соч., том 1, стр. 168).

В известной степени такую же абстрактно музыкальную роль играют и пресловутые сложные гомеровские эпитеты, в значение которых не столько вдумываешься, сколько вслушиваешься в самый рокот и раскаты их.

Особенно отчетливо такое восприятие их при *повторных* использованиях, где они фигурируют подобием индивидуального музыкального лейтмотива, сопутствующего каждому появлению персонажа.

Любопытно, что этим же приемом в описательной прозе пользуется Фейхтвангер [108].

В его романах многим действующим лицам также неизбежно сопутствует подобное орнаментально стереотипное описание-формула, когда и где бы персонаж ни появлялся!

Однако прямую перекличку эта особенность, отмеченная Веселовским, имеет прежде всего с тем, что в японской поэзии известно под названием «макура-котоба» («слова-передышки»):

«Во времена японского средневековья, когда всплывает этот термин, смысл многих подобных слов был неизвестен (так же, как и сейчас); в других случаях он был неопределенным; а иногда, несмотря на понятность самих слов,— было непонятно их приложение к данному месту текста. Поэтому их стали рассматривать как некие «слова-передышки» (подобно тому, что именуется mots de cheville), лишенные самостоятельного смысла и используемые в качестве вводных мотивов или для помощи в соблюдении метра...» (F. V. Dickins, The Literature of Primitive Japan, London, 1907).

Эти слова невольно приводят на ум то, что я всегда думаю об исполнении «Горя от ума».

Эта комедия удивительно неповоротлива в большинстве своих постановок.

И, пожалуй, больше всего в МХАТе СССР.

И это именно по недоучету в нем некоторых черт, почти аналогичных тому, о чем говорит Веселовский в связи с народной поэзией.

Необычайная утяжеленность постановки «Горя от ума», по-моему, зиждется на том, что «игровым» считается весь стихотворный текст комедии. Между тем мне кажется, что очень большая его доля — это прежде всего музыка, подхватывающая основные темы действий и рассуждений. Понятая так, эта часть текста должна была бы играться не бытово, а как мелодический аккомпанемент.

Мне кажется, что это соображение обосновано и жанровой особенностью комедии, ибо она, конечно, целиком в традициях водевиля, возведенного в «монументальный» масштаб *. Ведь узел «комической» ситуации построен на чисто словесном каламбуре *на типичной для водевиля игре слов*. Возглас о том, что Чацкий «сумасшедший», в *переносном* и *«широком»* смысле слова принимается в *буквальном смысле* — как реальный факт; почему же не допустить мысли о том, что равнообязательная для водевиля музыка вросла в самую словесную ткань комедии?!

* * *

Эта точка зрения не должна нас удивлять! Ведь чего-чего только не приходилось вписывать в тексты пьесы на протяжении истории театра в зависимости от сценических условностей, в которых они создавались!

Иногда это были даже... декорации (явление, гораздо более удаленное от текста, нежели музыка!): ведь сколько *описатель-*

---

* «...Водевиль есть вещь, а прочее все гиль...» *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

ных монологов хотя бы у Шекспира (начиная с лунной ночи в монологе Ромео) служат тому, чтобы вызвать перед глазами воображаемый пейзаж, обстановку и настроение!

В других случаях тексту драмы приходится совершенно неожиданным способом излагать еще и ощущение длительности времени.

Один такой случай я хотел бы здесь привести, и именно потому, что в этом случае текст пользуется для этого графическими видоизменениями изображения, которое он вынужден описывать словами.

Это знаменитое место из «Гамлета» перед молитвой короля и объяснением принца датского с матерью-королевой:

[Полоний. Милорд, королева желает говорить с вами немедленно.

Гамлет. Видите то облако, похожее на верблюда?

Полоний. Клянусь мессой, в самом деле похоже на верблюда.

Гамлет. Мне кажется, что оно похоже на ласку.

Полоний. У него спина, как у ласки.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Очень похоже на кита.

Гамлет. Ну, в таком случае я сейчас пойду к моей матери. *]

Этому месту трагедии обычно давалось бесчисленное разнообразие толкований, исходя из того соображения, что облако сохраняет свои очертания, а принц произвольно меняет свое толкование его контуров.

Поэтому сцена обычно трактуется как издевательство Гамлета над Полонием или продолжение датским принцем игры безумия **.

Мне кажется, что это не совсем верно, и прежде всего потому, что никто себе реально не представляет тех очертаний облака, о которых здесь идет речь.

А между тем последовательность контуров верблюда, [ласки] и кита — совершенно логически последовательные фазы для облака, *меняющего свою форму.*

Действительно, зарисуем схематично эти три контура.

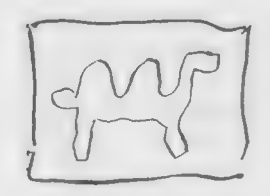
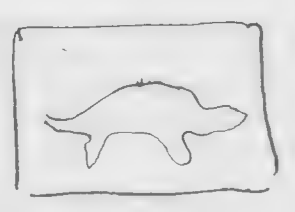
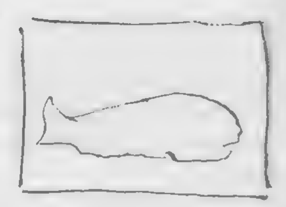
И что мы видим?

Контур первый переливается во второй и далее в третий совершенно последовательно.

---

* Перевод М. М. Морозова.

** Так толкует это место и Куно Фишер («Гамлет» Шекспира, Москва, 1905, стр. 118), который видит в этой сцене в основном издевательство принца над подхалимством придворных (при этом Фишер ссылается на аналогичную сцену со шляпой Озрика). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Поэтому мне кажется, что три последовательные сравнения определяют собой прежде всего *течение времени* — времени, в которое облако дважды успевает изменить свою форму.

Надо думать, что облачное небо не спокойно, ибо это двойное изменение контура происходит в течение шести коротких реплик — надо думать, что облака мчатся быстро и быстро видоизменяются в своих очертаниях.

Для чего же нужна эта двойная характеристика — течения времени и лихорадочного бега облаков?

Я думаю, что для того, чтобы обрисовать два элемента в поведении датского принца: время проносится потому, что принц думает, а думает принц — лихорадочно быстро.

Не забудем, какое серьезное место в общем ходе нарастающих событий, угрожающих самому Гамлету, занимает эта сцена.

В разговоре с Гильденштерном он только что сказал: «Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже что-нибудь на этой дудке». Это говорит о том, что принц уже знает, что кольцо сыска сжимается вокруг него: в него уже завербованы его друзья, и вот неожиданно приходит вызов к королеве.

Через восемь реплик будет краткий монолог о предстоящей острой сцене встречи с королевой («Сердце! Напоминай мне, что я сын,— жестоким, но не извергом я буду!»).

Между этими сценами так и видишь принца, через сознание которого, меняя очертания, проносятся лихорадочные мысли, и им вторит бег меняющихся очертаний облаков, проносящихся по небосклону.

Через краткие промежутки обостренного углубления в бег собственных мыслей принц вскидывает глаза.

Перед ним проносится изменяющийся облик облачного неба.

Вскользь бросаемые реплики изменяющихся сравнений отвлекают внимание Полония.

А самому принцу они дают возможность в лихорадочном беге самых тревожных мгновений осознать все то, что сейчас же выльется в краткий его монолог перед сценой молитвы короля.

Но и в основах своей структуры поэзия тоже знает нечто схожее. Не только ритмический отстук, но даже и система рифм служит стихам совершенно такой же «опорой», как монтажный стык — монтажу. Где-то подхваченная мною цитата Рише убедительно говорит об этом:

«Если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывала их стихотворения, являясь скорее опорой, чем помехой...».

Склонным к тому, чтобы везде видеть формализм и пугаться его, эта цитата никакой пищи не дает, ибо «игра» подобных рифм, «вызывающих к жизни стихотворения», отнюдь не произвольна — она такое же первое освоение замысла, такой же первый «выброс» творческого намерения — обязательно тематического,— как любой элемент, с которого можно начинать воплощение замысла.

Вспомним здесь хотя бы то, как об этом пишет Маяковский:

[«Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного». («Как делать стихи»).]

Совершенно так же и *первый ритмический отступ хода будущего монтажного построения* есть вовсе не произвол, но *тематическое решение, выраженное в своих крупнейших динамических членениях* и в *наиболее обобщенном ходе его.*

Кстати сказать, в чисто творческом отношении нахождение этого первого общеритмического рисунка — самое трудное. Именно здесь происходит переложение смутного эмоционального «ощущения» сцены в строгую чеканку отчетливой формы, которая должна быть адекватна авторскому переживанию.

Именно за эту первичную, исходную ритмическую формулу, за этот ритмический контур — одновременно же костяк и скелет будущего строя сцены — и следует... «платить деньги».

Все последующее требует уже не столько *вдохновения,* сколько простого таланта и умения.

Вот почему мы с С. С. Прокофьевым всегда так долго торгуемся, «кто первый»: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения, с тем чтобы, исходя из нее, строить монтаж, или законченно смонтировать сцену, с тем чтобы под нее писать музыку.

И это потому, что на долю первого выпадает *основная* творческая трудность: сочинить ритмический *ход сцены!*

Второму — «уже легко».

На его долю «остается» возвести адекватное здание из средств, возможностей и элементов своей области.

Конечно, «легкость» и здесь весьма относительная, и я говорю только сравнительно с трудностями первого этапа. Внутреннюю механику этого процесса знаю довольно хорошо по себе.

Это весьма лихорадочный, хотя и дико увлекательный процесс.

И для него прежде всего нужно очень отчетливо «видеть» перед собой в памяти весь пластический материал, которым располагаешь.

Затем нужно без конца гонять перед собой записанную фонограмму, терпеливо дожидаясь того момента, когда какие-то элементы из одного ряда внезапно начнут «соответствовать» каким-то элементам из другого ряда:

фактура предмета или пейзажа и тембр какого-то музыкального пассажа; потенциальная ритмическая возможность, в которой можно сопоставить ряд крупных планов в соответствии с ритмическим рисунком другого музыкального пассажа; рационально невыразимая «внутренняя созвучность» какого-то куска музыки какому-то куску изображения и т. д. и т. д.

Трудность, конечно, в том, что изобразительные куски пока что «в хаосе». И «дух сочетания», который витает над этим «первичным изобразительным хаосом», вынужден, подхлестываемый закономерностью течения музыки, все время прыгать из конца в начало, от куска к куску, чтобы разгадывать, какое сопоставление куска с куском будет соответствовать той или иной музыкальной фразе.

Следует при этом еще не забывать, что в основе каждого из самих изобразительных кусков лежат еще и свои закономерности, вне учета которых они не поддаются и чисто пластическому сочетанию между собой!

Строго говоря, здесь нет принципиальной разницы против того, что мы делаем сейчас, в период звукозрительного монтажа.

Разница лишь в том, что тогда мы «подбирали» куски не под несравненную музыку С. С. Прокофьева, но под «партитуру» того, что внутренне «пело» в нас самих.

Ибо никакой монтаж не может построиться, если нет внутреннего «напева», по которому он слагается!

Напев этот бывает так силен, что иногда определяет собой весь ритм поведения в те дни, когда монтируешь сцены определенного звучания.

Я, например, совершенно отчетливо помню «поникший» ритм, в котором я проводил все бытовые операции в те дни, когда монтировались «Туманы» и «Траур по Вакулинчуку» — в отличие от дней, когда монтировалась «Одесская лестница»: тогда все летело кубарем в руках, походка была чеканной, обращение с домашними — суровым, разговор — резким и отрывистым.

Невольно вспоминается Чехов — на этот раз Михаил[109] (и прочие темпераментные артисты),— который, вечером играя рассеянного человека, с утра дома натыкался на стулья, опрокидывал чашки и бил посуду!

Как происходит дело «в душе» композитора, я во всех подробностях рассказать не сумею. Но кое-что в работе С. С. Прокофьева я подсмотрел.

И здесь я позволю себе привести в виде маленькой «детективной новеллы» то, что мною пока в этом направлении уловлено.

Нотный автограф С. С. Прокофьева с дарственной надписью С. М. Эйзенштейну

Последняя страница рукописи «Цветовое кино»
(строки, написанные С. М. Эйзенштейном за день до смерти)

* * *

Записано оно в новогоднюю ночь 31 декабря 1944 года, между десятью и одиннадцатью часами, прежде чем уехать в Дом кино, и называется...

ТЕЛЕФОН-ИЗОБЛИЧИТЕЛЬ

Через несколько часов — Новый год, 1945-й.

Звоню по телефону, чтобы поздравить С. С. Прокофьева.

Не заглядывая в книжечку, набираю телефон:

К 5-10-20, доб. 35.

И останавливаюсь...

Память у меня неплохая.

Но, вероятно, именно потому, что я упорно стараюсь не засорять ее запоминанием телефонов.

Я нарочно вычеркиваю их из памяти и заношу в серенькую книжечку микроскопического размера.

Как же случилось, что я с такой легкостью, по памяти, набрал телефон новой квартиры С[ергея] С[ергеевича], куда он переехал вовсе недавно?

Цифры:

К 5-10-20, доб. 35.

Почему вы засели в памяти?

«...Гордон Крэг [110] был красив, как юный белокурый бог.

И был очень беден.

Вся мебель его ателье состояла из одного маленького коврика.

Когда я вошла к нему, он глянул на меня и скинул одежды.

Нагим он был еще более ослепителен.

Обстановка его ателье состояла из одного коврика.

На этом коврике мы провели два дня...».

Это пересказ своими словами страницы из дневника Айседоры Дункан [111].

Рядом со мной в будке перезаписи сидит С[ергей] С[ергеевич].

Он только что сообщил о том, что наконец переехал из гостиницы на квартиру.

На Можайское шоссе.

Что там работает газ,

телефон.

Но обстановки пока никакой.

Как же тут было не вспомнить о Дункан и о встрече ее с Гордоном Крэгом, описанной в довольно беззастенчивой книге ее мемуаров.

С[ергей] С[ергеевич] долго смеется, пока, надрываясь, оркестр добивается чеканной чистоты номера музыки, известной под рабочим названием «Иван умоляет бояр».

По экрану на коленях двигается Черкасов в образе Грозного, умоляющего бояр присягать законному наследнику — Дмитрию,

дабы новыми распрями не подвергать Русь опасности новых втор жений и предотвратить распад единого государства на враждую щие феодальные княжества.

Впрочем, если вы видели фильм, то, вероятно, помните этот эпизод, хотя бы по особенно отчетливому совпадению действия и музыки, решенной в основном на контрабасах, возглавляемых несравненной игрой Иосифа Францевича Гертовича [112].

О том, по каким закономерностям достигается само совпаде ние звука и изображения, я писал пространно и обстоятельно.

Разгадку этому дала мне работа с Прокофьевым по «Алексан дру Невскому».

На «Иване Грозном» меня интересует не *результат*, а *процесс*, путем которого достигаются подобные совпадения.

Я с настойчивым любопытством стараюсь разгадать, как ухит ряется С[ергей] С[ергеевич] с двух-трех пробегов фильма схватить эмоциональность, ритм и строй сцены с тем, чтобы *назавтра* запе чатлеть *музыкальный эквивалент изображения* — в музыкальную партитуру.

В той сцене, которая сейчас проходит в десятый раз по экрану для репетирующего оркестра, эффект был особенно поразителен. Музыка писалась к начисто смонтированному эпизоду.

Композитору был дан только «секундаж» *сцены в целом.*

И тем не менее внутри этих *шестидесяти метров* не понадо билось ни единой «подтяжки» или «подрезки» монтажных кусков изображения, ибо все необходимые акцентные сочетания изобра жения и музыки «сами собой» легли абсолютно безупречно.

Мало того — они легли не грубо метрическим *совпадением* ак центов, но тем сложным ходом *сплетения* акцентов действия и музыки, где *совпадение* есть лишь редкое и исключительное яв ление, строго обусловленное монтажом и фазой развертывания действия.

Этот способ «вязи» соответствует «кирпичной кладке» камен щиков или тому, что принято называть «enjambement» в работе поэтов *.

Вновь и вновь задумываюсь я над этой поразительной чертой С. С. Прокофьева *улавливать это дело...*

Однако оркестр наконец одолел партитуру.

Дирижер Стасевич [113] в мыле начинает вести его для записи.

Звукооператор Вольский [114] в наушниках.

Аппарат записи пошел.

И мы как звери впиваемся в экран, следя за ходом осущест вления звукозрительной «вязи» изображения и оркестра, предтеча которого — рояль — так монолитно сливал оба ряда.

---

* Об этом мы пишем подробно и выше и... ниже. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Раз проиграли,
два,
три,
четыре.
Пятый «дубль» безупречен.
Стремительный композитор уже обмотан клетчатым кашне.
Уже в пальто и шляпе.
Поспешно жмет мне руку.
И, убегая, бросает мне номер телефона.
Новый номер телефона новой квартиры:
«К 5-10-20, добавочный 35!»
И... с головой выдает свой метод.
Искомую тайну.
Ибо телефонный номер он произносит:

— К 5! 10!! **20!!!** добавочный **30!!!!** 5.

Я позволил себе такое начертание в манере раннего Хлебникова[115] или Тристана Цара, чтобы точно записать ход *интонационного усиления*, которым С[ергей] С[ергеевич] выкрикивал номер телефона...

— Ну, и? — спросите вы.— Где же здесь ключ к таинству создания Прокофьевым музыки?

Договоримся!

Я (пока) ищу не ключ к созданию музыки и к неисчерпаемому богатству образов и звукосочетаний, которые С[ергей] С[ергеевич] носит в голове и сердце (да-да — это *горячее сердце* я никому не позволю отрицать у этого самого *мудрого* из современных композиторов). Пока что я ищу ключ лишь к поразительному феномену создания музыкального эквивалента к любому куску зрительного явления, брошенного на экран.

Мнемоника бывает самая разнообразная.

Очень часто — просто ассоциативная.

Иногда — композитная (ряд слов, которые надо запомнить, связываются друг с другом во взаимное действие и сюжет и таким образом входят в память *конкретной картиной)*.

Один небезызвестный коммутатор легко запоминается двойным каламбуром на тему термина «очко» (К 0-21-00).

Мнемоническая манера человека во многом — ключ к особой направленности ходов его умственной деятельности.

У С[ергея] С[ергеевича] мнемонический прием поразительно близок тому, что смутно угадывается в манере его восприятия изображения, столь безошибочно перелагающегося в звукоряд.

Действительно, что делает Прокофьев?

Случайное чередование цифр — 5, 10, 20, 30 — он мгновенно прочитывает *закономерностью*.

Этот ряд цифр есть действительно та же последовательность,

которую все мы знаем по ходкой формуле для условного обозначения *нарастания количества:*

«5 — 10 — 20 — 30...»

Такого же типа, как «сто — двести — триста».

Или в другой области: «Иванов, Петров, Сидоров».

Но мало этого — закономерность эта фиксируется Прокофьевым в памяти отнюдь *не умозрительно,* а еще и той самой *эмоциональной предпосылкой,* которая затем зачерчивается данной формулой.

Это не просто нарастание *громкости,* отвечающей увеличению количества, и не просто автоматически запечатленный в памяти ритм самой фразы, обозначающей номер. Таков, кстати сказать, мнемонический способ запоминать телефоны у многих оркестрантов *. Отличие композитора от оркестранта в том, вероятно, и состоит, что Прокофьев произносит этот ряд с *нарастающим восторгом* живой интонации, как 5! — 10!! — 20!!! — 30!!!! выигранных тысяч или подстреленных вальдшнепов.

Интонация *восторга* вовсе не обязательна.

Она могла бы быть и интонацией *испуга,* как от количества надвигающихся танков или пикирующих самолетов.

Характеристика эмоциональной «подстановки» под обнаруженную закономерность — дело автора и на таком примере, допускающем любую интерпретацию, может диктоваться любым привходящим мотивом.

«Радостная» интерпретация данного звукоряда у Прокофьева, вероятно, определилась... несказанной радостью — наконец, после скитания по отелям, обрести собственную тихую обитель на Можайском шоссе...

Забудем Можайку и телефон.

И запомним основное из творческой мнемоники Прокофьева.

Нагромождение «как бы» случайного он умеет прочесть как отвечающее определенной закономерности.

Найденную закономерность — он эмоционально интерпретирует.

Такое чувственное освоение формулы — незабываемо.

Выкинуть из памяти его нельзя.

Номера телефонов запоминаются интонацией.

Но интонация — основа мелодии.

И из пробегающего перед глазами Прокофьева монтажного ряда кусков он тем же методом вычитывает интонацию.

Ибо интонация, то есть мелодия речевого «напева», лежит и в основе музыки...

На этом новелла, по существу, заканчивается, и остается только добавить, что для такого писания музыки требуется, чтобы по

* Впрочем, я знал среди них одного, который запоминал мелодии... завязывая под них узелок! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

этому же принципу была бы построена и «музыка глазная», то есть чтобы по тому же принципу было скомпоновано изображение.

И тут-то оказывает свою большую пользу опыт построения и монтажа немого фильма, который требовал того, чтобы музыкальный ход был вписан в сочетание кадров наравне и неразрывно с их повествовательным изложением событий.

И, собственно, только сейчас — в эпоху звукового кинематографа — видишь, насколько строгость подобного письма въедается в плоть и кровь за период монтажа немого.

Необходимая в музыке повторяемость выразительной группы звукосочетаний оказывается совершенно так же последовательно проходящей в ритмических и монтажных группах изображений.

И мы видим на неоднократных примерах, как законченный элемент музыки — «кусок фонограммы», написанный «под» определенный фрагмент сцены,— совершенно точно ложится и по другим ее фрагментам.

И что примечательно: не только «в общем и целом» соответствуя крупным сечениям и «общему настроению», но с совершенно такой же точностью совпадения звукозрительных «пазов» кусков изображения и музыки, как и в том пассаже сцены, по которому музыка исходно написана.

В другом месте для малых элементов членения музыки я это показывал на «Сцене рассвета» в «Александре Невском», и там же я подробно прослеживал, как по *разнообразным* областям *пластических возможностей* неизменно *повторялась одна и та же композиционная схема.*

В развернутом ходе это можно наблюдать в «Иване Грозном» в уже упомянутой сцене, когда Иван умоляет бояр присягать Дмитрию. В этом случае фонограмма, написанная для *первой половины* сцены — до выхода Курбского,— легла с такой же непреклонной закономерностью и на всю *вторую половину* эпизода.

И не только по «общей длине», но и по всем совпадениям и предумышленным несовпадениям акцентов движения и акцентов музыки.

Возможным это оказалось по двум причинам: во-первых, по выдержанности основного эмоционального настроения, в вариациях проходящего по отдельным фазам сцены, и, во-вторых, потому, что структурная закономерность отдельных частей строго придерживается одного и того же рисунка.

Строго говоря, причина здесь, конечно, *одна,* и кроется она в том, что для данного эмоционального разрешения угадана та композиционная структура, в которой она наиболее законченно выражается. Вычитать ее из монтажа и облечь в систему звукосочетаний той же эмоциональности — уже задача композитора.

Подробно, повторяю, это исследовательски развернуто в статье моей «Вертикальный монтаж» (III).

Здесь бы мне хотелось только бегло оттенить дальнейшее развитие композиционного контрапункта, как он имеет место в «Иване Грозном».

В анализе «Сцены рассвета» в «Александре Невском» мы имели типичный аналог китайской картине-свитку, *развернутой горизонтально.*

Там это даже прочитывается как две горизонтальные параллельные линии партитуры — линия звука и линия изображения — совершенно так же, как линия воздуха, воды и тверди в китайском пейзаже; здесь же, в «Иване Грозном», кажется, что мы имеем случай «свернувшейся» ленты — настолько усложнены взаимоотношения и сплетения и настолько велико количество элементов, конструирующих общее эмоциональное целое.

* * *

Хотя, как сказано выше, на этом наша детективная новеллетта и закончилась, однако традиция требует, чтобы в конце было раскрыто не только преступление, но и кое-что из того, каким методом оно было раскрыто.

А потому в заключение несколько слов о самом сыщике-детективе и его методах.

Прежде всего надо иметь в виду, что детективы вообще бывают двух родов.

Совершенно так же, как и графологи — частный случай сыщиков.

Один из них — типа Людвига Клагеса[116] — в основном работает аналитически.

Так, например, в анализах Клагеса среди других признаков играет очень большую роль выяснение точного соотношения в почерке элементов *прямых, резких* и *угловатых* в их сочетании с элементами *округлыми, плавными, эластично-текучими.*

В несколько примитивном схематизме Клагеса первые связаны с элементами сознательно-волевыми, а вторые — с эмоционально-инстинктивными.

Из всего сонма возможных «признаков», которые включают и размер букв, и наклон, и замкнутость, и незамкнутость, и разрывность, и неразрывность и пр.,— я взял только этот (основной по Клагесу) принцип неспроста: в нем запечатлена все та же система Инь и Ян в полном расцвете эпохи XX века!

Это лишний раз подтверждает то, как сильны первичные традиции, как только сталкиваешься с явлениями, *куда еще не проникли точные науки,* а сами явления относятся к разделу природно-органических.

Не забудем, однако, что эта традиция сильна не только в таких научно-подозрительных областях, как ... графология!

Ведь и знаменитая классификация стилей Вёльфлина по принципу парных систем * и рассмотрение всей истории искусств как системы непрерывных переходов из одной противоположности в другую — тоже несут на себе отчетливый отпечаток традиции все той же китайщины.

Так или иначе, первый тип графолога (и сыщика) — тип аналитический. И тут и там группируются черты и признаки — или улики — и по ним выстраиваются очертания характера или облик преступника и картина преступления.

Такой метод в графологии поддается даже «механизации»: в Америке издана книжечка Jerom S. Meyer, How to read character from handwriting, 1927.

Она построена на том, что интересующий вас почерк подкладывается последовательно под целый ряд расчерченных листков папиросной бумаги (кальки).

По одной вы определяете степень наклона букв, по другой — наклон самой строки, по третьей — размер букв, по четвертой — характеристику отдельных начертаний и т. д.

Каждый признак дает цифровое обозначение. Цифра и определенная комбинация цифр имеют соответствующие «толкования» в «ключевой» части книжечки.

В известной степени таков и классический образец сыщика типа Шерлока Холмса.

Другой тип сыщика и графолога работает иначе, «физиогномически» (в широком смысле слова) или, если угодно, синтетически.

Среди графологов таков Рафаэль Шерман, особенно гремевший начиная с 1929 года, когда он за три дня до катастрофы предсказал смерть Штреземана[117] (по обрывку письма, который ему принес для анализа один из сотрудников германского министерства иностранных дел).

Тут дело совсем другое.

Шерман не анализирует элементы почерка, но старается из почерка выхватить некий общий — синтетический — графический образ (в основном из подписи клиента, которая во многом является как бы графическим автопортретом человека).

Эта «идеограмма» обычно конкретно-предметная, и сам Шерман в своих книжках описывает те очертания предметов, которые он вычитывает из рисунка подписи и которые служат ему ключом для распознавания основных психических «комплексов» своих пациентов.

Но гораздо любопытнее другой «трюк», которым буквально ошарашивает Шерман при первой встрече.

* «Линейное и живописное», «плоскость и глубина», «замкнутая и разомкнутая форма», «множественность и единство», «отчетливость и неотчетливость» (см. «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Я познакомился с ним лично в Берлине в 1929 году и испытал это на себе.

Когда вы входите в его кабинет, этот сверхнервный человечек маленького роста с бледным лицом и резкой порывистостью движений судорожно схватывает перо и начинает писать на бумаге... *вашим почерком!*

Если в деталях могут быть несовпадения, то основной характер и основную характеристику почерка он улавливает в совершенстве.

Другой аналогичный его номер состоит в том, что по живописной картине художника он может так же легко воспроизвести его ... подпись!

Чудо ли это? Или мистическая сила?

Ни то и ни другое.

И хотя эффект действительно ошеломляющий, предпосылка его абсолютно ничего со сверхъестественными силами не имеет.

Дело здесь в *имитации* или, вернее, в *степени имитации*, с помощью которой Шерман, с первого взгляда «ухватив» вас, мгновенно *воспроизводит вас*.

И *графическая его имитация* ничем принципиально не отличается от *пластической имитации* и «передразнивания», которое часто с таким совершенством делают имитаторы-профессионалы, не прибегая даже к вспомогательным атрибутам.

Вспомним хотя бы Андроникова [118] и его до жути живые имитации Пастернака, Чуковского, Качалова, Ал. Толстого.

При этом хороший имитатор ухватывает основные внешние характеристики «с разбега», *как целое*, а не «выстраивает» образ имитируемого *по «приметам»*.

Этим путем он ухватывает основной «тонус» персонажа, слагающийся в первую очередь из *ритмической характеристики* всего комплекса функций человека.

Но *ритмическая характеристика* есть отпечаток вовне *характеристики внутренних соотношений и конфликтов* во «внутреннем хозяйстве» — в психике человека.

И поэтому раз уловленная основная тонально-пластическая характеристика дает в какой-то степени доступ и во внутренний психологический механизм человека, которого имитируют.

В имитациях Ираклия Андроникова, например, поразительно даже не столько внешнее воссоздание человека, сколько просто страшно это вселение во внутренний образ изображаемого персонажа.

Так, имитируя напевную читку и специфическую манеру чтения Пастернака, Андроников импровизирует при этом текст совершенно пастернаковского склада не только по форме, но и по деталям самого *процесса сложения*, по строю сопутствующих отступлений и комментариев к нему от лица самого «сочинителя».

Теперь легко понять, почему Шерман, в совершенстве обладающий способностью «перевоплощаться» в другого человека с первого взгляда на него (первое впечатление обычно бывает наиболее острым), с легкостью ухватывает ритмический характер его *почерка*. Ведь в ритме почерка особенно отчетливо откладывается динамическая характеристика мгновенного эмоционального состояния или эмоциональных состояний привычных, то есть то, что уже дает возможность судить о характере!

Как ни странно, на этом же принципе имитации строится и другое курьезное явление. Это явление снова приводит нас в Китай.

Банкирские дома и конторы Китая в совершенстве усвоили всю методику банков европейских и американских.

Но в одном пункте — правда, весьма чувствительном — китайцам не хватает этой методики: по вопросу определения кредитоспособности и добропорядочности клиента.

И здесь в китайских банках — кроме всего обычного набора гарантий, требуемых банком,— клиента подвергают еще проверке через... гадальщика.

И вот наравне со счетными машинами, сейфами, телеграфными установками и пр[очей] «аппаратурой» банка в отдельном окошечке оказывается таинственная фигура гадальщика, перебирающего тонкими пальцами тонкие палочки с таинственными знаками.

Гадальщик пристально глядит на клиента, и пальцы его автоматически судорожными движениями выбрасывают палочку за палочкой из многих десятков, которые быстро перебирают его руки.

По знакам на вылетевших палочках гадальщик находит «ответы» в громадной таинственной книге, и только если сочетание ответов дает общую благоприятную картину морального облика клиента, банк соглашается открыть ему кредит. Без этой проверки никакие остальные гарантии кредитоспособности, как бы внушительны они ни были, силы не имеют!..

В чем же здесь секрет?

Знаю о нем, как ни странно, если не совсем из первых рук, то, во всяком случае,— из вторых.

Когда-то в Нью-Йорке меня возил смотреть тюрьму Синг Синг некий доктор С., близкий нам по работе Международной помощи через Красный Крест.

На перегоне от Нью-Йорка до маленькой станции, где в центре большой тюрьмы помещается знаменитый электрический стул, мы с доктором С. беседовали на темы, близкие тому, о чем я здесь пишу.

Я рассказывал ему о Шермане, а он мне рассказал секрет китайского гадальщика. Сам он узнал этот секрет от своего ученика-китайца — студента-медика — сына такого гадальщика в одном из банков не то Кантона, не то Шанхая.

Оказывается, что дело строится на той же самой имитации.

Гадальщик, вглядываясь в клиента, воссоздает его психологический habitus совершенно так же, как это делает Рафаэль Шерман, и таким образом улавливает свое собственное ощущение степени «моральной благонадежности» испытуемого.

А палочки?

Опытный гадальщик настолько владеет своими палочками, что игра их почти рефлекторно вторит нюансам движений его пальцев, и при определенном движении пальцев вылетают определенные палочки. И при гадании гадальщик выбрасывает именно те палочки и с теми знаками, которые дают клиенту ту характеристику, что вычитал опытный имитатор и физиономист-гадальщик из его лица, облика и поведения *.

* * *

Я думаю, что для нас, профессионалов, здесь меньше чудодейственного, чем могло бы показаться.

Разве каждый из нас, режиссеров, не должен беспрестанно «вскальзывать» и «выскальзывать обратно» не только в отдельные образы, которые играют его артисты, но и в самую индивидуальность самих артистов, без чего он не может помочь им в сложном процессе взаимного «пронизывания» персонажа — исполнителем и исполнителя — персонажем, не говоря уже о том, что вне этой способности режиссеру вообще немыслимо было бы перелагать задачи драмы в цепь конкретных поступков реальных действующих лиц!

Но, как ни странно, наиболее остро чувствуешь все это в *работе с типажом*, вернее, в процессе отбора типажа.

Правильно построенная типажная сюита, составленная из отдельных крупных планов, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем, требует в основном двух условий:

во-первых, того, чтобы выразительное «звучание» такого лица было бы абсолютно *точным,* как аккорд или как нота, не допускающая фальши в определенном сочетании;

во-вторых, того, чтобы эта точность была выражена с предельной наглядностью и ясностью, с тем чтобы от короткого мгновения показа в восприятии зрителя успевал отложиться некий образ вполне определенной человеческой характеристики.

---

* До какой степени характер человека дает отпечаток всему его облику и до какой степени натренированный глаз наблюдателя способен его вычитывать из такого облика, может лишний раз проиллюстрировать такая строчка из Сент-Бева [119] («Causeries du lundi», III, 231): «...Об аббате Морелле, педанте и фанатике строгой точности, говорили, что он даже ходил с резко втянутыми плечами, с тем чтобы быть ближе к самому себе...» (!) Вспоминается схожая характеристика скупца отца Гранде у Бальзака. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Так построена сюита лиц, горюющих над трупом Вакулинчука.

Каждое лицо, появляющееся на мгновение, несет не только совершенно определенный аккорд или ноту печали, но еще и признак социальной принадлежности, сопутствующих бытовых ассоциаций и т. д. и т. д.

Правильный подбор их и дает ощущение «всеобщности» горя по Вакулинчуку — горя, объединяющего стариков и детей, интеллигентов и рабочих, матросов и женщин.

Поэтому очень большого напряжения требует процесс отбора, когда перед вами, например, десяток «седых старух», вызванных по частному объявлению.

И вот вам нужно, во-первых, уловить оттенок эмоционального звучания, которое вызывают усталые глаза одной в отличие от покорно поджатых беззубых челюстей другой, или прозрачность бледной кожи на висках у третьей, в отличие от разбегающихся морщин на сморщенном лице четвертой.

И, во-вторых, учесть то, что дадут эти отдельные лица разных оттенков эмоционального «звучания» в сочетании с другими.

Вот и смотришь, «погружаясь» в такое лицо, и невольно входишь во весь строй житейской драмы, породившей на старушечьем лице эти борозды печали, эти глубокие черты горя.

Конечно, не отгадываешь деталей и физических «подробностей» такой жизни — да это и не нужно,— но эмоционально целиком входишь в трагические ритмы целой жизни, которая блеснет и промелькнет на мгновение перед вами на экране.

Если такова встреча с лицом старческим, которое, как некий синодик, запечатлело на своем пергаменте следы истории целой жизни, то, как ни странно, еще обостреннее процесс в тех случаях, когда приходится выбирать лица детские.

Это касается ребят в возрасте восьми-десяти-двенадцати лет.

Если лицо старика или старухи уводит вас по оставшимся на лице отпечаткам в далекое прошлое, то рисунок черт детского лица заставляет вас глядеть в будущее. Черты детского лица — это как бы отпечаток всех отпущенных ему задатков, как бы комок тех возможностей, которые, развиваясь, во многом определят собой образ, характер и жизнедеятельность будущего человека.

Погружаться в такие лица еще мучительнее.

Здесь наследственные травмы и часто страшные и порочные задатки еще не преодолены и не сглажены долгим трудолюбием жизненного пути или житейскими встречами, которые сгладят и нивелируют их вопиющую направленность.

Здесь черта, предрасположенная к пороку, сверкает во всей полноте.

Здесь черта психологического изъяна или неполноценности ничем не скрыта, не преодолена работой над собой и не запрятана искусством притворства.

Да и чисто физические неблагополучия ничем еще не смягчены и не выровнены в процессе роста и развития.

И вот перед вашим «духовным взором» этот комок возможностей начинает разматываться, задатки без неизбежных нивелирующих коррективов жизненной практики — «впрямую» разрастаются до исчерпывающей полноты... и вы содрогаетесь от картины того, в какое чудовище вырастает это детское личико с печатью будущих страданий и горя в его детских чертах!

Нет, процесс еще ужаснее.

Он еще ужаснее потому, что он происходит вовсе не перед вашим «духовным взором» — безотносительно и объективно — но вы сами «в шкуре» этого ребенка, что стоит перед вами и широко раскрытыми глазами глядит на «знаменитого режиссера», переживаете всю мучительность его возможного будущего становления.

Хорошо, что это длится мгновение, и по знаку ваших глаз старательный помреж уже увел ребенка в группу годных или не пригодных для съемки.

Но как страшно, когда за одно утро вам приходится просмотреть ребят пятьдесят, сто, двести...

Детективная техника — по крайней мере на страницах детективного романа — знает и эту технику.

Сыщик старается «вжиться» в ход мыслей и чувств неизвестного ему преступника и этим путем овладевает живым его образом, чтобы таким путем разгадать картину преступления и действия самого преступника.

Классическим примером такого подхода может служить знаменитый Дюпен [120], измышленный официальным родоначальником жанра Эдгаром По, который в «Похищенном письме» воспроизводит полный процесс мышления своего собеседника.

Из более новых надо упомянуть сыщика из романа «The Portrait invisible» by Joseph Collomb (1928) — «Незримый портрет»,— где по этому же методу из элементов обычного окружения, книг, обстановки и т. п. воссоздается искомый облик.

И в большой, конечно, степени патер Браун Честертона этот маленький простодушный священник, хранящий в душе своей сотни чудовищных злодеяний, поверенных ему во время исповеди закоренелыми преступниками, образ смешного маленького священника, способного в нужные моменты, «вселяясь» в подобные преступные натуры, разгадывать любые хитросплетения их преступлений.

Так или иначе, ко второму типу сыщиков принадлежит и детектив, пустившийся в разгадку методов работы С. С. Прокофьева.

И разгадка облегчается тем, что сам сыщик — то есть я — работает по точно такой же схеме.

Бегло я это могу проиллюстрировать на материале этой же статьи.

Искание известной закономерности из сопоставления, казалось бы, безотносительных явлений — большая страсть ее автора!

Олицетворением ее или случаем простейшей «материализации» этого устремления были, вероятно, монтажные построения типа «вскочивших львов», где три самостоятельные положения сверстывались в закономерность фаз единого процесса движения (в «Октябре» в этом отношении были образцы еще куда более «лихие»!).

Но большинство примеров, приведенных здесь по ходу статьи, возникли совершенно так же.

Мы писали применительно к Прокофьеву:

«...Случайное чередование цифр — 5, 10, 20, 30 — он мгновенно прочитывает *закономерностью...*»

Эти соображения мы могли бы обобщить, вспомнив слова Реми де Гурмона [121]:

«...Возводить в закономерности свои личные впечатления — в этом состоит великое устремление человека, если он искренен...»

Совершенно то же самое имеет место и здесь.

Прибавить остается только то, что само привлечение внимания к этим отдельным элементам диктуется прежде всего *эмоциональным увлечением.*

А без увлечения подобный процесс вряд ли может осуществиться!

Но не будем томить читателя и покажем все это на деле.

Выше, в рассуждениях о пафосе, мы проиллюстрировали «экстатический взрыв» через сопоставление двух офортов Пиранези из разных серий его листов, из разных периодов его жизни и из разных циклов его жизнедеятельности.

«Монтажный эффект» из сопоставления обоих листов несомненно не меньший, чем от «вскочивших львов».

Но в основе все та же закономерность, «подсмотренная» у нескольких (здесь двух), действительно, безотносительных явлений.

(И, может быть, здесь даже уместно говорить не только о подслуш[ивании] закономерности, но и о «создании» ее, ибо здесь, конечно, сливается пассивное «выслушивание» с активным «установлением» закономерности; однако здесь это решающего значения не имеет.)

В Пиранези я просто влюблен.

И очень давно.

И особенно в серию «Тюрем».

Сейчас, когда мы разобрались в принципе фуги, который пронизывает его листы, и сличили их с принципами того, как я строю свои фильмы, такое раннее увлечение совершенно понятно как показатель склонности, еще не успевшей оформиться собственными работами.

Листы «Тюрем» я искал долго и безуспешно.

И вот случайно я попадаю в один из районных городов Союза.

В связи с поисками материалов для фильма о Фрунзе, который я одно время думал делать.

Случайно попадаю в городской музей, организованный на базе коллекций какого-то купца (в его же особняке).

И вовсе неожиданно вижу в нескольких витринах отдельные листы Пиранези — и как раз из серии «Тюрем».

Посредством длительной дипломатической операции (с помощью местного отделения кинопроката!) мне удается выменять два листа Пиранези на целую пачку других гравюр, предложенных музею в обмен. Оба листа застеклены и висят у меня на стене в угловой желтой комнате.

Довольный благополучным исходом «трансакции», я долго сижу и любуюсь листами.

Но «зуд» к установлению взаимосвязей не дает мне покоя.

Тихое «созерцание» обязательно перескальзывает в «сопоставление».

И вот совершенно внезапно и неожиданно устанавливается «динамическая» связь между обоими офортами, как указано выше, исторически отделенными друг от друга двадцатью годами жизни самого Пиранези.

И мы наглядно видим, что предрасположенность сыщика абсолютно такова, чтобы разгадать тайну того, за кем он погнался!

И что разгадать этого другого он старается «через себя».

И снова вспоминаются китайцы, которые и по этому поводу, как и всегда, имеют прелестное повествование.

РАДОСТЬ РЫБОК

Чуань Цзэ и Хуэй Цзэ стояли на мосту через реку Хао. Чуань Цзэ сказал:

— Смотри, как носятся рыбки. В этом выражается их радость.

— Ты не рыба,— сказал Хуэй Цзэ,— как же ты можешь знать, в чем состоит радость рыбок?

— Ты — не я,— ответил Чуань Цзэ,— как же ты можешь знать, что я не знаю, в чем состоит их радость?

— Я — не ты,— подтвердил Хуэй Цзэ,— и не знаю тебя. Но я так же знаю, что ты — не рыба, а потому знать рыб ты не можешь.

Чуань Цзэ отвечал:

— Вернемся к первому вопросу. Ты спрашиваешь меня, как могу я знать, в чем состоит радость рыбок? Ты же знаешь, что я знаю, и тем не менее ставишь мне этот вопрос. Но все равно, *я знаю об этом по той радости, которую вода доставляет мне самому.*

(Из книги «Китаец древности Чуань Цзэ» в переводе Мартина Бубера. («Der alte Chinese Tschuang — Tse». Deutsche Auswahl von Martin Buber, 1910).

* * *

Однако вернемся к проблемам монтажа.

Мы писали выше, что в монтаже немого фильма «ритмизация» отдельных пассажей — по крайней мере в крупных своих членениях — в основном, конечно, ложилась на монтаж.

Здесь монтаж устанавливал как смену точно установленных *длительностей* сменяющихся впечатлений, так и системы *реально ощутимых ритмических биений*, пронизывающих течение изображений.

Одновременно с этим монтаж осуществлял и необходимое *членение* этого непрерывного течения изображений.

Без подобного членения невозможно никакое восприятие ни эмоциональное, ни познавательное — а следственно, и никакое заранее рассчитанное воздействие *.

Ныне, с приходом звука, основное разрешение подобных «вторичных» задач, которые ложились прежде *на смену изображений*, целиком перешло *в область звука*.

С этих позиций и под этим углом зрения я приветствовал приход звука в кино еще в докладе моем в Сорбонне (Париж, в 1930 году).

Сфере звука, конечно, легче и естественнее брать на себя *ритмизацию экранного события*, ибо в этих условиях этого возможно достичь даже в случае *неизменяемости* и *неподвижности* самого изображения!

Но такое изменившееся положение, как сказано выше, не могло не сказаться коренным образом на самих принципах, по которым строится «линейный» монтаж — то есть сопоставление изобразительности кусков *внутри самой зрительной компоненты звукозрительного построения.*

Новое положение сказалось в том, что в новых условиях должен был сдвинуться в новую область и на новые элементы сам *центр опоры* зрительного монтажа.

---

* На театре подобное членение достигается «предшественником монтажа» — мизансценой. В опере — в особенности. В связи с постановкой «Валькирии» в Большом театре СССР (1940/41 г.) я как раз об этом писал:

«...До конца расчленяя системой пластического действия поток музыки, мизансцена еще добивается того, чтобы рельефно выделять системой «крупных планов» (как бы мы сказали в кино) отдельные выразительные фазы общего течения звукового потока.

В этой зрительной подаче отдельных последовательных звеньев музыки сама *музыка начинает приобретать ту зрительную осязательность*, которая и является постановочным принципом «Валькирии».

Здесь сделаны в этом направлении пока первые опыты, но я думаю, что это вообще должно войти в методы постановки музыкальных драм, и не только Вагнера...» (журнал «Театр», № 10, 1940). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Этой опорой, как мы показали выше, был — часто даже не в меру «эстетизируемый» — *стык между кусками*, то есть элемент, по существу, лежащий *вне* изображения.

С переходом на звукозрительный монтаж основная опора монтажа зрительной его составляющей — перемещается *внутрь* куска, *в элементы внутри самого изображения*.

И основным центром опоры служит уже не междукадровый элемент — стык, но элемент внутрикадровый — *акцент внутри куска*, то есть конструктивная опора самого построения изображения.

(Здесь снова как бы повторяется тот же процесс, который мы показали раньше на целом ряде других примеров: в картинах-свитках Китая, на принципах литературного письма, на перуанской керамике и т. д. и т. д.)

Акцент здесь следует понимать отнюдь не вульгарно, то есть не только непременно как механический толчок; совершенно так же как в монтаже немого кино дело строилось вовсе не только на толчках между кусками, подобно ударам буферов между вагонами, а в музыке ударение вовсе не всегда обязательно на первой четверти!

Акцентом внутри кадра может быть и изменившаяся световая тональность и смена персонажей, сдвиг в эмоциональном состоянии актера или неожиданный жест, разрывающий плавное течение куска, и т. д. и т. п. — одним словом, все, что угодно, при условии, конечно, чтобы он, перебивая установившуюся инерцию предыдущего течения куска,— новым взлетом, оборотом или ходом — по-новому приковывал к себе внимание и восприятие зрителя.

Такие акценты поступка и поведения внутри куска естественно сталкиваются с акцентными членениями, через которые проходит музыкальное, интонационно-речевое или шумовое движение по фонограмме.

И сочетания или столкновения системы этих акцентов, этих *стыков «в новом качестве» — по вертикали* — не могут быть случайными или композиционно неучтенными.

В них, по-видимому, должны быть такие же, а может быть, и просто *те же самые закономерности* сплетения, которые управляют сплетением крупных членений «кирпичей» звукозрительной «кладки».

По крайней мере этого принципа мы строго последовательно придерживались в «Иване Грозном» в тех сценах, где звукозрительная слиянность стихий музыки и действия достигалась с максимальным благополучием (например, в сцене, когда больной Иван умоляет бояр): звукозрительное членение шло именно по линии расширения этого принципа «кирпичной кладки» и на взаимную игру между акцентами куска поведения и соответствующей ему музыки.

Прилагаемые схемы иллюстрируют основные возможности сочетания акцентов, а примечания к ним характеризуют отдельные особенности эффектов и те из комбинаций, которые особенно характерны для манеры монтажа сцен в «Иване Грозном».

При этом условно берется четырехдольный такт с сильным акцентом на первой четверти и вторым по силе — на третьей, а для куска изображения предполагаются такие же два акцента — один главный, а второй несколько слабее первого.

При этом совершенно очевидно, что эти игровые акценты могут быть не только разной силы или интенсивности, но еще и принадлежать к разным измерениям — к разным сферам воздействия (например, акцент максимальной силы может быть *резким перемещением,* а второй по силе — изменившейся световой тональностью куска).

Так же очевидно, что на практике это могут быть и любые синкопические размещения как в акцентах музыки, так и во внутрикадровых акцентах изображения; четные членения в музыке могут противостоять нечетным акцентным членениям внутри изображения; и, конечно, сколько угодно последовательных вариаций и смещений всего этого от куска к куску — вплоть до того, что могло бы соответствовать феноменам двух ударных акцентов внутри одного слова: я сам, например, помню, как покойный Маяковский на репетициях «Мистерии-буфф» добивался того, чтобы слова:

... мы австралийцы.
У нас все было...—

непременно произносились бы с двумя ударениями:

... мы австралий́-цы́,
У нас все бы́-ло́...

С этой оговоркой обратимся к самим схемам сочетаний.

Я беру только четыре наиболее наглядных случая и один образец усложненного построения.

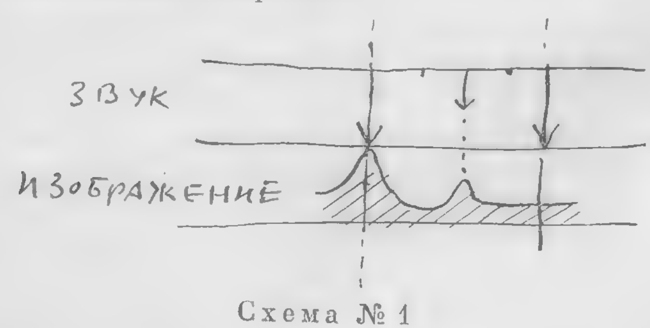


Схема № 1

Совпадают все членения как по месту, так и по интенсивности:

1) Стык изображений с членением на такты.

2) Главный акцент изображения и главный акцент в музыке.

3) Второстепенный акцент изображения со второстепенным акцентом в музыке.

Это пример «не кирпичной кладки».

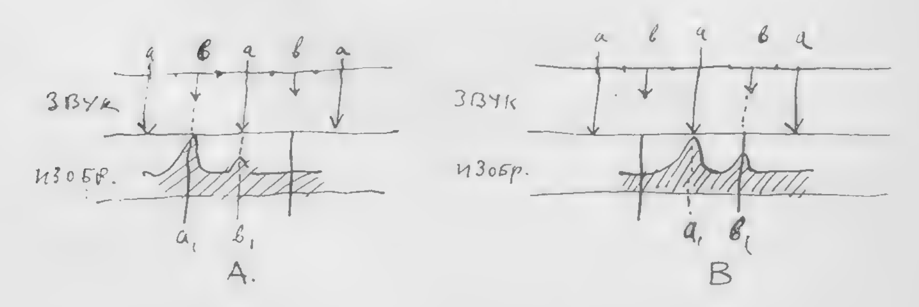
не: а:

Схема № 2

По главным членениям это тоже не кирпичная кладка; но начало *вязи* положено тем, что сильные и слабые акценты музыки и изображения уже идут, сплетаясь.

(Слабые против сильных, сильные против слабых.)

Схема № 3. Кирпичная кладка I



Это случай обнаженной «кирпичной кладки»: не совпадают концы тактов музыки и границы изображения.

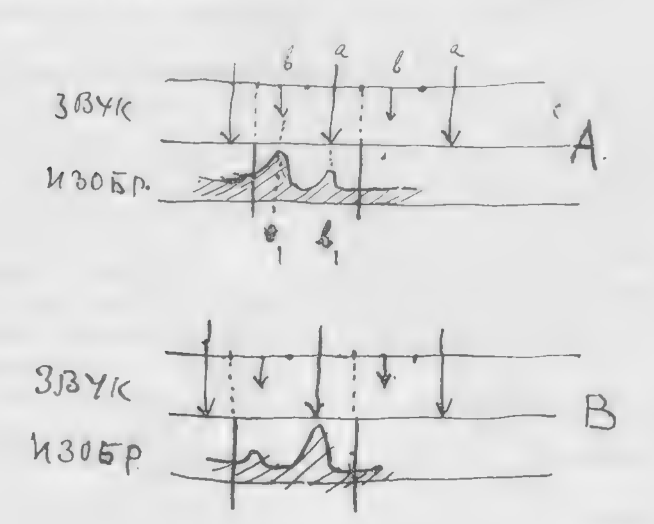
Вторичная вязь в случае *A* держится на том, что против сильных стоят слабые, и наоборот ($a - b_1$, $b - a_1$).

Ослабляется тем, что стык монтажа совпадает с сильным акцентом a_1, внутри самого изображения.

В случае *B* вторичная вязь устанавливается тем, что линейный монтажный стык приходится на слабый акцент b_1.

Ослабляется тем, что вертикальный звукозрительный стык строится по принципу: сильный против сильного, слабый против слабого ($a - a_1$, $b - b_1$).

Схема № 4. Кирпичная кладка II



Классическая «кирпичная кладка».

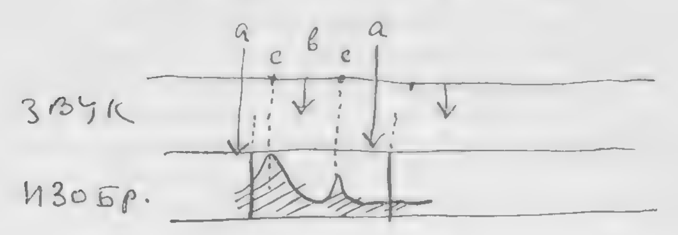
Случай A отличается от предыдущей тем, что монтажный стык не совпадает с акцентами внутри куска, а внутренняя вязь держится на схеме слабых акцентов против сильных ($a_1 - b$, $b_1 - a$).

Случай *B* отличается от *A* тем, что внутренняя вязь в нем ослаблена: сильные против сильных и слабые против слабых ($b_1 - b$, $a - a_1$).

Достоинство схемы 4 против схемы 3 состоит еще в том, что в самой кладке больших членений имеется легкий сдвиг от *полной симметрии* (что всегда несет некоторый элемент условности) — это происходит оттого, что *монтажные стыки* здесь не попадают в *середины* тактов (против слабого акцента), как там.

Здесь стыки попадают против *неударных* четвертей.

Схема № 5. Кирпичная кладка III



Отличается от предыдущей схемы тем, что здесь акценты изображения попадают уже на неударные элементы музыки (a_1 — c, b_1 — c).

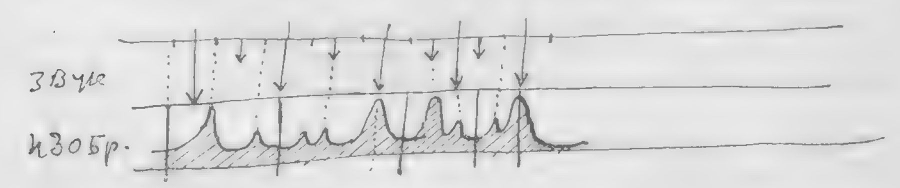
Внутрикадровая вязь еще мельче. Но есть уже опасность того, что вязь эта, плохо читаясь, будет слабо ощущаться или вообще не восприниматься.

Так же и с крупными членениями, которые рискованно приближаются от «кирпичной кладки» к «кладке столбиком» (монтажный стык изображений приближается к тому, чтобы совпадать с членением музыки на такты).

Следующим шагом будет случай, когда акценты изображения попадают уже не между ударными акцентами, как здесь (a_1 против c, лежащего между a и b), но между ударной и неударной (между a и c или c и b). Такая «вязь» уже почти читаться не будет и будет ощущаться как случайное соприсутствие музыки и изображения.

В этом случае, по существу, уже ничто ничему не соответствует.

В заключение приведем пример сложного построения. В нем соблюдаются конструктивные соответствия, несмотря на то, что меняются от такта к такту и счет и количество акцентов.



Что касается практического приложения, то в основном звукозрительная вязь держится на «классической» кирпичной кладке — варьируясь, удаляясь или приближаясь к ней и переходя в другие виды.

Схема 1 — очень сильно действующий комплексный акцент (полное совпадение всех частных акцентов); его рекомендуется пользовать в очень сильных акцентных местах (в сцене «У гроба

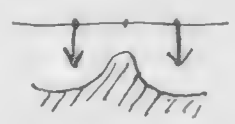
Анастасии» он, в частности, применен к моменту, когда Иван бросает подсвечники; в то время как сцена в целом в основном держится на вариациях схемы 4 и 5).

Надо при этом, конечно, не забывать и то, что самые сильные места иногда выгоднее строить как раз на *контракценте* (см. об этом выше, в разборе общего вопроса об «обратных решениях»).

Совпадение акцентов с концами кусков дает скандирующий эффект — тоже иногда в специальных случаях действенный, желательный и нужный.

Слишком частое совпадение внутренних акцентов музыки и изображения неминуемо дает ощущение маршеобразного поведения людей, особенно если музыкальный акцент к тому же совпадает еще и с их *движениями.* Это дает скорее комический эффект, и поэтому он часто используется в комедиях, в этом случае как бы высмеивается сам принцип соответствия музыки и изображения. Обнажение самого принципа переводит его из области *органической* в область *механическую* и неминуемо кажется смешным в приложении к поведению живых существ. (Так же комически действует и *обнаженное* применение принципа «повтора».)

Если же взглянуть на схему основного принципа, по которому происходят звукозрительные сочетания, то обнаруживается любопытная вещь:



Как в самой «кладке» крупных членений, так и во *взаимной игре акцентов* — где акцент одного ряда старается уложиться между двумя акцентами другого ряда — мы, по существу, имеем все тот же рудимент противопоставления *чета нечету*: *один* кирпич против *двух*, или *один* акцент *между двумя*!

* * *

Итак, начав с вопроса о музыке пейзажа, о «неравнодушной природе» в узком смысле слова, мы незаметно перешли на целые игровые комплексы, в которые вырастает и куда перерастает пейзаж ландшафтный.

На этом новом этапе речь идет уже о «зрительной музыке» целых, в себе законченных фрагментов действия.

Как видим, и тема и проблема выросли далеко за рамки *музыки ландшафта* в проблемы *музыки всякого пластического по-*

строения кадра вообще — уже не только эмоционально-видового, но и игрового!

Мы проследили и то, как *скрытая пластическая музыка* из недр пейзажа перерастала в настоящую музыку с переходом от немого кино к кинематографу звукозрительному.

И в том, как в звукозрительном контрапункте сливаются музыка и изображение, кажется, что музыка, пронизывая ткань пейзажа, как бы снова вливается обратно в пластическую среду, из которой она прежде выслушивалась, возникала, зарождалась.

Но, как мы видели, из пластического строя может выслушиваться эмоциональность и не только тогда, когда мы имеем дело с чистым пейзажем и чистым настроением.

Игровой «событийный» драматический кадр через пластику своей композиции совершенно так же родит свою музыку.

Ибо пейзаж, как мы показали, меньше всего каталог деревьев, озер и горных вершин.

Пейзаж — сложный носитель возможностей пластической интерпретации эмоции.

И если трагическая сцена в своем узкопластическом облике не будет одновременно своеобразным эмоционально понятым «трагическим пейзажем», то громадная доля воздействия самой сцены разлетится как дым.

Ибо не только чистая — почти абстрактная — эмоциональность настроения доступна пейзажу.

Ему доступна, и в не меньшей степени, и острая драматичность.

Но даже больше того.

Пейзаж может служить конкретным образом воплощения целых космических концепций, целых философских систем.

Бесчисленная серия китайских пейзажей X, XI, XII веков – и в наибольшей степени композиции, приписываемые императору Хуэй Цзюну (династии Сун, 963—1112) — показывают нам кусок скалистых гор, изломанное дерево, еще кое-какие детали и среди них в три четверти оборота от нас — со взором, устремленным в глубину картины,— фигуру мудреца, стоящего, сидящего или покоящегося, с головой, опирающейся на согнутую руку.

Если мысленно проследить за направлением взгляда такой фигуры мудреца, то, пройдя неясные очертания растительности, долин и горных абрисов, взгляд этот неминуемо оказывается устремленным в «ничто» — в фактически *белый фон* картины, свободный от малейших намеков на предметы или их изображения!

От этих картин веет какой-то особой космической успокоенностью. Наравне с дремотной улыбкой Будд в скульптуре или в

фигурной живописи этот тип пейзажа — на участке живописи ландшафтной, — вероятно, наибольшее из возможных приближение к переживанию того погружения в «ничто», которое индусский Восток обозначает словом «нирвана»...

И это не случайно,

ибо белое пространство в поле картины, куда устремлен взор мудреца, — вовсе не участок, оставленный для текста приветствия, программы спектакля или меню; сочетание этого пятна со взором мудреца, устремленного в него из всего «суетного» многообразия природы, есть, по замыслу художников, симфония погружения мудреца в себя, в самосозерцание и через это в исходное Ничто, породившее Все...

Философски направленный ум китайца нашел этот изобразительный канон для воплощения основ своего мировоззрения.

Он закрепил его в традиционный тип пейзажной картины.

Это погружение в себя, в «великое Ничто», которое одновременно «порождает Все», есть, конечно, в основном поэтическая интерпретация того экзальтированного состояния, которое охватывает каждого человека, когда он остается один на один с природой. В такие мгновения его охватывает необычайное чувство как бы саморастворения в природе и слияния с ней, и в этом чувстве ему чудится как бы снятие противоречия между вселенной и индивидом, обычно противостоящими друг другу, так же как человек противостоит пейзажу.

Особенно резко такое противостояние человека и природы должно быть в тех случаях, когда человек оказывается, кроме всего прочего, еще пришлым для данного пейзажа — например, пришедшим из другого края.

Об этом — применительно к Америке — очень красиво писал Д. Г. Лоуренс[122], одновременно отмечая и тоску по слиянию, и паллиативную форму, в которой осуществить это старается... Фенимор Купер (см. D. H. Lawrence, Studies in classic American Literature, глава «Fenimore Cooper's Leatherstocking Novels»):

«...Американский пейзаж никогда не был заодно с белым человеком. Никогда. И белый человек, вероятно, нигде не чувствовал себя так горько, как именно здесь, в Америке, где сам ландшафт во всем богатстве своей красоты кажется пропитанным дьявольщиной издевки в своем упрямом противостоянии нам.

Купер, однако, по-своему обходит это сопротивление, которое в действительности никак не может быть обойдено. Ему *хочется*, чтобы пейзаж был бы в единстве с ним. И вот он уезжает в Европу и издали старается увидеть его именно таким, каким ему хочется.

И это становится похожим на подобие миража.

Но вместе с тем это единение несомненно осуществится когда-нибудь...»

Об отдельных мгновениях подобного озарения в единстве гармонии знает Достоевский, описавший их словами Кириллова в «Бесах»:

«...Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно доступной...» — и т. д.

Подробнее пишет Жорж Санд:

«...Бывают часы, когда я ускользаю от самой себя, когда я живу в растении, когда я чувствую себя травой, птицей, вершиной дерева, облаком, проточной водой, горизонтом, цветом, формой и ощущениями, изменчивыми, переходящими, неопределенными; часы, когда я бегаю, летаю, плаваю, пью росу, простираюсь на солнце, сплю под листвой, ношусь с ласточками, ползаю с ящерицами, блещу со звездами и светляками, когда я, короче сказать, живу в том, что составляет среду развития, являющегося как бы расширением собственного существа...» — и т. д. («Impressions et souvenirs»).

Образец такого же взаимного растворения друг в друге, но под знаком того, что природа входит в человека и растворяется в нем, дает нам Мопассан в словах Поля Бретиньи («Монт-Ориоль»):

«...Мне кажется, сударыня, что я весь открытый, что все входят в меня, заставляют плакать или скрежетать зубами. Вот сейчас, когда я гляжу на этот склон напротив нас, на эту большую зеленую складку, на эти орды деревьев, ползущих на гору, весь лес в моих глазах; он меня всего проникает, охватывает, течет в моей крови, и еще мне кажется, что я ем его, что он наполняет мои внутренности; я сам становлюсь лесом...» (Ги де Мопассан, Избранные произведения, ГИЗ, 1936).

В более агрессивном оттенке мы находим тот же самый мотив в словах Курбе [123], обращенных к одному журналисту в момент выхода из тюрьмы Сен-Пелажи *. Ему хочется «хватать землю полей пригоршнями, внюхиваться в нее, целовать ее, кусать, хлопать деревья по животам, бросать камни в лужи, поедать, пожирать природу (manger, dévorer la nature)...» («Histoire du paysage en France», Paris, 1908, стр. 295).

И закончить примеры можно было бы Пьером Безуховым Толстого:

«...Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля, невидные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и

* Куда Курбе был заключен в связи с делом о разрушении Вандомской колонны. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

все это во мне, и все это я!» — думал Пьер. «И все это они пой мали и посадили в балаган, загороженный досками!» Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам...» («Война и мир», [том четвертый, часть вторая]).

Более подробно природой этого крайне любопытного чувства и психологических предпосылок к нему мы здесь заниматься не будем. Это отдельная тема, которой я давно занимаюсь в отдельной работе.

Здесь достаточно приведенных примеров хотя бы потому, *что в известной степени* никому из нас далеко не чуждо подобное же чувство. Однако никто из нас не станет делать отсюда метафизических выкладок и умозаключений. Тем более что больше всего и прежде всего мы сами испытываем это чувство не столько в подобном раннем «пантеистическом» виде, но в наиболее высоких и совершенных формах его — на стадиях общественных и социальных.

Таково ощущение слияния с коллективом и слиянности с классом; переживание нерушимого единства со своим народом, с лучшей частью человечества в целом.

Мы переживаем эти великие мгновения — и бог знает, сколько раз это было за последние годы испытаний нашей Родины — в минуты величайшего подъема, когда исторически решаются «судьбы человеческие, судьбы народные».

В горе это чувство укрепляет нас, в годины бедствий вливает в нас новые силы, в дни борьбы делает нас несокрушимыми, в часы победы заставляет нас ликовать.

И в эти великие мгновения узкие рамки личной жизни, личной судьбы, самой личности кажутся растворившимися, и в слиянии с коллективом переживается величайшая радость экстаза:

строим ли мы, идем ли в атаку, ликуем ли, встречая героев Отечественной войны.

С высоты этих чувств мы можем со всей полнотой понять и представить себе и эту исторически эволюционно предшествующую форму экстатического чувства слияния с природой.

На тех этапах это единственно мыслимая форма достижения гармонии.

На всех подобных состояниях лежит один и тот же отпечаток пафоса — все равно, в мятежном ли представлении об активном снятии противоречий, в лирическом ли ощущении пассивного растворения противоречий друг в друге.

И тут на одном «полюсе» стоит активный пафос испанца, на другом — погруженный в саморастворение нирваны Восток.

Но и тут и там в основе один и тот же психологический феномен кажущегося снятия противоречия между природой и индивидом — откуда и родится представление о снятии противоречия с любой пары противоположностей вообще.

Однако различны формы.
Неповторимы.
Своеобразны.
Сквозную тенденцию оформляет история.
Формы — этап развития социальных формаций.
И каждый этап и художник вещают об этом же своим языком.
Мы уже писали выше применительно к китайской живописи, что пейзаж во многом — портрет и очень часто автопортрет, принявший в себя и растворивший в себе человека.
И не отсюда ли совершается такое органическое перерастание музыкального пейзажа в образ музыкальных деяний человеческого портрета.
Не отсюда ли такая неожиданная, казалось бы, гармоничность пластических образов портрета человека и пластики пейзажа в «Иване Грозном», хотя натуру и павильон снимали такие удивительные и вместе с тем столь глубоко различные мастера, как Москвин и Тиссэ!

* * *

Мы проследили этот процесс на живописи Востока от незримого соприсутствия человека и пейзажа в пластической метафоре, зримого — в традиционном ландшафте, рисующем философа, погруженного в созерцание природы, материального — в пейзаже расписного кимоно, облекающего реального человека.
Везде это было эмоциональным пейзажем, растворившим в себе человека. Или, точнее:
везде эмоциональный пейзаж оказывался образом взаимного погружения друг в друга человека и природы.
И в этом особом смысле уже самый принцип эмоционального пейзажа несет на себе печать патетической вдохновенности.
И характерно, что и на Западе один из самых первых «чистых» пейзажей, то есть такой, откуда впервые ускользает реально изображенная видимость человека, оказывается из всех дошедших до нас образцов, пожалуй, наиболее пламенным автопортретом «души» человека — его создателя.
Это «Буря над Толедо» Эль Греко.
При этом надо иметь в виду, что подобное «автопортретное» начало в пейзажах отнюдь не повсеместно и вовсе не «обязательно».
Таковы, например, акварельные ландшафты Дюрера, принадлежащие к несколько более ранней эпохе.
В интересах «объективности» я даю их краткую характеристику из очень объемистой главы о ландшафте у Дюрера по одной из капитальнейших работ о нем Вильгельма Ветцольда (Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Phaidon Verlag, 1935):

«...Ландшафты Дюрера реально увидены и, как выражаются живописцы, «поняты»; рядом с ними пейзажи Альтдорфера [124] кажутся приснившимися и прочувствованными. Дюрер не знает гигантских елей, чьи древние кроны укачиваются горными ветрами,— он видит горы геологически и показывает их как результаты сдвига земной коры. В то время как горы Вольфа Губера [125] кажутся окаменевшими взрывами подземных фонтанов...»

Здесь же интересно (в свете дальнейших соображений) еще и следующее соображение:

«...Сочетание портретов с кусками ландшафта рассматривалось как особенно заслуживающая похвалы оригинальность Дюрера.

Однако Дюрер в этом сочетании крупных, близко расположенных лиц с мелко выписанным пейзажным фоном отнюдь не открывает новой области композиционных замыслов. Головы и пейзажи размещены здесь совершенно вне всякой связи друг с другом. Ландшафт помещается просто там, где оказывается свободное место рядом с уже нарисованной головой...»

Это относится в основном к наброскам Дюрера во время путешествия его в Нидерланды, откуда, собственно, и начинается репутация Дюрера как «пейзажиста».

Отсутствие всякой «субъективности» в пейзаже Дюрера особенно резко бросается в глаза при сопоставлении их с Ван-Гогом, тем более что в чисто предметном отношении они очень часто — крышами, домиками, носами кораблей — бывают чем-то похожи друг на друга: например, сарай и дерево в акварели Дюрера «Ansicht von Kalchreut» и [...] * Ван-Гога...

Но вовсе ошибочно поступает в этом отношении тот же Ветцольд, когда зачисляет, в силу подобной предметной схожести обоих живописцев, Дюрера в предшественники Ван-Гога!

На это неподобающее соображение его наводят остроносые корабли на зарисовке устья Шельды около Антверпена.

Они, действительно, по силуэту похожи на очень известную картину Ван-Гога — но тем более разителен контраст между прохладной объективностью наброска Дюрера и пламенным саморастворением в пейзаже Ван-Гога, где штрих или след мазка свиваются мучительным клубком змей головы Медузы.

Такой же пылающий субъективизм, как на дыбе, извивает похожие на очертания монахов каменные столбы скал в почти бредовых ландшафтах Гойи **, которые кажутся сколком с другого пейзажного чуда из-под кисти Эль Греко — его «Горы Синая» (1571—76).

---

* В рукописи пропуск.

** Так называемые «Ландшафт с двумя деревьями» и «Ландшафт с водопадом». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Вот где поистине можно было бы перевернуть старую формулу натурализма о том, что «искусство есть природа, видимая сквозь темперамент» * и говорить о том, что искусство есть «темперамент, вырывающийся сквозь образ природы».

Впрочем, для эмоционального пейзажа безразлично, с какого конца читать эту формулу, ибо в чуде подлинно эмоционального пейзажа мы имеем полное единство во взаимном проникновении природы и человека во всем переливающемся многообразии его темперамента.

Именно таков один из первых самостоятельных и тематически самодовлеющих пейзажей истории искусства — уже упомянутая знаменитая «Буря над Толедо».

По крайней мере именно так действует этот поток кипящей лавы, низвергнутый из клокочущего вулкана собственной души великим толеданцем.

Не буду сам описывать эффекты этой картины, подобно горному обвалу обрушивающейся на того, кто имеет великое счастье приблизиться к ней в залах нью-йоркского музея.

Пусть подтверждением сказанному будет живое впечатление другого зрителя, другой эпохи, другой страны, других устремлений, других идеалов — цитирую на выбор из разных авторов — Гуго Керера по его монографии об Эль Греко (1914):

«...В 1614 году, когда, на мой взгляд, смерть уже протягивала за ним свои костлявые руки, Эль Греко писал Толедо в бурю. Он захотел еще раз воссоздать перед нами те трагические подмостки, на которых он переживал свои мгновенные озарения и где он содрогался перед ужасами ада и Страшного суда. Мрак окутывает ландшафт вокруг Толедо, разрывы молнии ослепляют нас, истерзанные бурей облака мчатся мимо нас. Нас пронизывает страх перед загадочностью неведомых и полных демонической жути сил природы. Мы ощущаем внутреннюю растерзанность Эль Греко, его лишенную покоя душу целиком во власти неустанного мятущегося беспокойства, напора, порыва.

С силой первозданной мощи заставляет он нас сопереживать с ним это грандиозное зрелище и ураганом вовлекает нас во внутреннюю бурю своей души. Ибо это одновременно же и сон, измышленный раскаленной его фантазией и воплощенный в могучем поединке света и тьмы сквозь этот пейзажный образ гибели миров...

С непогрешимой точностью движений сомнамбулы выписывает Эль Греко молнию и то, как она проскальзывает, обжигая дома, церкви, мосты. Все единичное теряется в этом головокружении зарниц: формы растекаются, расплываясь в беспредметность. Дух

* «L'art c'est la nature vue à travers un tempérament» (Zola). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

до конца покорил материю и превратил природу в образ собственного переживания. Куст на переднем плане взрывается пламенем, в котором сгорает предметность; скала теряет резкость очертаний и жесткость формы, уже не крошится камнями, но приобретает бархатистую текучесть и кажется озаренной светом изнутри.

Так растворяется все предметное, становясь грандиозным воплощением внутренних состояний самого Эль Греко. Подымая этот кусок природы до выражения метафизической идеи сущности вселенной, он одновременно с этим свидетельствует о полном разрыве своем с действительностью...» (Dr. Hugo Kehrer, Die Kunst des Greco, 1914, S. 83—84).

Мы знаем, что в последние годы жизни Эль Греко был охвачен безумием....

[...] Три с лишним века спустя та же жестокая и, казалось бы, бесплодная, аскетическая испанская земля вновь порождает исступленного живописца, с неменьшей яростью расшибающего видимый мир и снова сплавляющего его по образу и подобию своих представлений, согласно законам, управляющим его собственным внутренним мироощущением.

Пикассо!

* * *

Недаром в Испании жив до сих пор бой быков.

Ибо образ матадора, который в одновременном стремлении подбега друг к другу быка и человека блестящей молнией эспады вонзается в брызжущую пеной черноту огненной стихии рогатого чудовища, в свое время похитившего, по преданиям, Европу,— и, черт возьми, я понимаю Европу, отдавшуюся этому стучащему копытами черному дьяволу,— это одновременно же образ великих испанцев Эль Греко и Пабло Пикассо.

Оба они кажутся так же не на жизнь, а на смерть (эспада — быка, или рог — матадора!) схватившимися с самой природой; так же рогом или эспадой вонзающимися с ней друг в друга; пронзившими друг друга в таком же великом мгновении взаимного слияния жизни и смерти, скота и человека, инстинкта и мастерства: животной природы и искусства человека!

Слияние в единстве Человека и Зверя!

Через смерть.

Гегель называет любовь тем чувством, в котором «обособленность подвергается отрицанию», вследствие чего «единичный образ погибает, будучи не в силах сохраниться» (Гегель, Философия природы, Соцэкгиз, 1934, стр. 513).

Гибель там — гибель здесь.

Пикассо. «Бык». 1934

Здесь в смерти, так же как там в любви — в сверкании такого же лучезарного мгновения,— погибает обособленность и разъединенность.

Но здесь расплата за этот миг слияния в единстве — не гибель своекорыстного «единичного образа», растворяющегося в целом,— здесь расплатой служит жизнь.

Рог пронзает человека.

Или: сталь, сверкая, вонзается в зверя.

Иного выхода здесь нет.

Цена — гибель.

Расплата — кровь.

За миг свободы, грохочущей в многотысячном реве восторженной толпы, в кровавом мгновении этой жертвы, переживающей миг освобожденности от извечного гнета противоречивости.

Пусть ценой крови, но здесь человек слился со зверем.

Пусть ценой жизни, но здесь взорван барьер, разъединивший их в несводимые ряды.

И в этом великая магия этого кровавого зрелища.

Иначе в чем была бы притягательная сила этого зрелища, в едином реве объединяющего тысячные толпы среди содрогающихся стен цирков в солнечные дни коррид?

Но освобожденность эта мимолетная, мгновенная.

И хуже того — мнимая.

Ибо на другой жертвенной крови вырастает свобода истинная.

И только через реальное снятие противоречий классовых — в реальном чуде бесклассового общества — возможна духовная

свобода от гнета противоречий, как морально и физически только здесь возможно освобождение от гнета, насилия и порабощения социального.

Издревле человечество рвется к этому, но, не созрев еще социально, не созрев еще до высот социалистического пересоздания вселенной, оно ищет выхода своим устремлениям в паллиативных формах иного пафоса.

И через путь мнимого снятия противоречий в переживании экстаза и пафоса человек приобщается к предощущению конечной цели своих устремлений — к уничтожению идущих со времен падения родового строя противоречий социальных.

В пафосе произведений и образов искусства находит временное удовлетворение эта ненасытная жажда.

Но воплощение идеала разбивается об утесы исторической преждевременности.

И так родится трагедия новой противоречивости между устремлением и возможностью.

Материалистическое крыло последователей Гегеля отдает свои силы на создание реальных возможностей осуществления этой мечты.

Идеалистическое — на воспевание самих устремлений.

И последователи идеалистической линии в учении Гегеля не могут прочесть подлинной сущности этих устремлений иначе как через образы метафизики и... мистики.

И о Пикассо так и пишут.

Так, например, Фриц Бургер («Cézanne und Hodler», 1923):

«...Здесь у Пикассо мы встречаемся с формами мистики в такой степени откровенности, на какую искусства до сих пор никогда не осмеливались посягать. Ибо мистика... не только противоположна, но просто по сущности своей враждебна системе логического расчленения. Она погружает понятие в ночь и небытие. На место расчлененного единства она возводит хаос ночного, в котором погибает красота формы... В своей нетерпимости ко всему расчлененно осознаваемому всеобщее здесь старается поглотить все возможные различия. И там, где логическое стремление направлено к тому, чтобы все дифференцировать, с тем чтобы каждое отдельное приобретало бы свои самостоятельные формы, там устремленность мистики добивается абсолютного слияния и поглощения противоречий. Мистика по самой сущности своей враждебна принципу противоречивости, противопоставления, отрицания... Если вдуматься в самую глубокую сущность мистики, то позиция ее сводится к тихому замолканию в беспредельной полноте религиозного переживания...»

Для мистики единство противоположностей — эта душа диалектики — не в активном процессе борьбы и взаимного их проникновения, *как основе вечного движения*, а во взаимном погло

щении их друг другом, то есть в метафизическом идеале статического погружения в вечный покой.

«...Образы Пикассо, таким образом, по своему существу не могут быть ни прекрасными, ни даже связанными с чертами какой-либо индивидуальной предметности или выражением какой-либо внутренней духовной или душевной потенции. Ибо природа мистики и заключается в этой индифферентности к индивидуальному. Осмысленное противопоставление фигуры и пространства, органического и неорганического здесь подвергается попытке полного устранения, и перед нами онемевший хаос нагроможденных друг на друга кристаллов...» (стр. 124—125).

Нам незачем полемизировать с Бургером — высказанное нами выше говорит за себя.

И к основному, сказанному выше, остается разве что добавить соображения о неизбежной социальной трагичности положения Пикассо, как это делает Макс Рафаэль (в книге «Proudon, Marx, Picasso — trois études sur la sociologie de l'art», Paris, 1933):

«...Внутренняя раздвоенность Пикассо обнаруживается уже во время его «голубого» периода; здесь она частично обнаруживается через резкое противопоставление пространственно ограниченных фигур (или групп) и безграничности фона...»

Порыв Пикассо к достижению единства заставляет его бросаться от крайности к крайности: от «мистического» растворения одного в другом к доминирующей конкретности и предметности:

«...То телесность сливается с фоном и в нем теряется — и это символ метафизического абсолюта,— то, наоборот, доминируют три измерения пространства, и на первый план выдвигаются трехмерные тела, символизируя собой материально-земное...» (стр. 216).

В дальнейшем поступательном пути эти тенденции обозначаются еще резче.

Метод взаимного проникновения тел и пространства путем взаимного воздействия друг на друга через разные измерения или противоположную направленность (верх — низ, первый план — глубина, правое — левое) недостаточен для того, чтобы воспроизвести конкретную материальность реальной действительности. И Пикассо в конце концов разрешает для себя эту проблему посредством своеобразной квадратуры круга:

«...Он применяет наравне с самыми абстрактными (иллюзорными) пространственными соотношениями внехудожественные реальные материалы (вклеенную бумагу, жемчужины, дерево, буквы и т. д.). Пикассо здесь встречается с самой решающей проблемой внутри любой идеологии: с проблемой идеализма и материализма. Однако парадоксальность, заставляющая звучать идеализм до такой степени абстрактно, а материализм до того буквально, никак не может рассматриваться в качестве разреше-

ния проблемы, но как раз напротив, свидетельствует о полном бессилии найти подобное разрешение...»

Методом Пикассо достигается отнюдь не единство обеих областей — абстрагированного и предметного, — но как раз подчеркивается обратное — фактическая раздвоенность, лишь еще более подчеркнутая этим насильственным сведением до парадокса отточенных «противоположностей»:

«...Преувеличенная подчеркнутость разведенных полюсов прежде всего показывает внутреннюю разорванность Пикассо, лишенную элементов диалектических возможностей, и, с другой стороны, ограниченность пределов его идеализма, отчетливо видных с материалистических позиций. Оба эти факта теснейшим образом связаны друг с другом и имеют громадное значение с точки зрения социальной...» (стр. 215—216).

Интересно отметить, как этот знак раздвоенности стоит над всей деятельностью Пикассо вплоть до настоящего времени.

Мы знаем его великолепное поведение во время революции в Испании, его великолепную позицию во время оккупации Франции.

Наконец, мы видим его решительно примкнувшим к коммунизму — членом партии.

И все же на нем лежит печать раздвоя. Мы приводили слова Бургера, относящиеся к 1923 году. Рафаэль писал в 1933 году. А вот свидетельство о том же, относящееся к нашим дням.

В апрельской книжке (1945 года) лондонского журнала «Cornhill magazine» помещена беседа Пикассо с директором лондонского музея Тэйт Галлери Джоном Ротенштейном, посетившим его в Париже *:

«...Я спросил его, не находит ли он чего-то ненормального в том обстоятельстве, что художник, как бы знаменит он ни был, но вместе с тем понятный очень немногим, одновременно выступает от лица широкой народной партии, и не вызывает ли революционное искусство, подобное тому, которое он делает, в глубине чувств самих революционных масс даже известное недовольство?

— Действительно, не хватает согласия между этими двумя революционными силами,— согласился он.— Но жизнь не такая уж логическая штука, не правда ли? Что же касается до меня, то я вынужден поступать так, как я чувствую — и как художник и как человек...»

Эта глубокая разобщенность революционера-художника и революционера-человека здесь глубоко показательна, хотя революционная решительность его в обеих областях вызывает наше восхищение.

* Цитирую по американскому журналу «Time» от 7 мая 1945 г. (№ 19). Статья: Picasso at home. Report of John Kewstub Rothenstein, director of Tate gallery, London.

И мы видим, что вместо достижения внутренней гармонии и единства мы здесь имеем перед собой такой же образец *трагического пафоса*, внутренней раздвоенности, которая в разные периоды истории пронизывает темпераменты великих творцов, обреченных жить в социальных условиях и эпохах, не допускающих единства и гармонии. Может быть, неожиданно ставить в один ряд с великолепным жизнеутверждающим темпераментом Пикассо... фигуры Микеланджело, Вагнера, Виктора Гюго. Но в основе здесь кроется такое же внутреннее противоречие.

Об этой раздвоенности Вагнера, воплощенной в раздвоенном трагизме фигуры Вотана, я писал в другом месте, в связи с постановкой «Валькирии».

Особые же формы выражения внутренней раздвоенности Микеланджело в пластических особенностях его скульптуры подметили и Ригль и Эккехарт фон Зидов (в книге «Die Kultur der Dekadenz», 1922):

«...Если взглянуть на его жизнь, то поражаешься богатству замыслов, проектов, страстных начинаний, полных пламенной жажды славы. Ничто для него не было слишком великим — горы хотел он резцом скульптора обращать в образы человеческой красоты. Ничто не было ему чуждо — будучи скульптором, он создает одновременно величайшее произведение живописи Рима. Ничто не было для него и слишком ничтожным: сам он следил за работой каменоломен и перевозкой каменных глыб, но если взглянуть на его творения, то всюду видим мы фрагменты, незавершенные начинания, неосуществленные замыслы. Конечно, этому немало способствовало само время: смена пап, хаос войн, капризы заказчиков. Однако основную вину за фрагментарную незавершенность своих произведений нес сам Микеланджело*. Вечно беспокойн[ого], вечно не удовлетворенн[ого] ни собой, ни другими, его гнал его собственный темперамент от одной незавершенной работы к другой. Он трудился не потому, что это доставляло ему радость — подобно Гёте, творчеством своим раздвигавшему рамки собственного существования — но как будто подгоняемый, подстрекаемый и терзаемый собственным гением, словно чуждой силой...»

Такое же внутреннее терзание проходит и через образы его скульптуры.

«...Они полны внутреннего конфликта, вырывающегося из них несводимым противоречием».

А. Ригль (A. Riegl, Die Entstehung der Barock-Kunst in Rom. Wien, 1908, S. 35—36) примерно ухватил эту сложность. Он раскрывает в анализе структуры фигур «Ночи» и «Дня», что

* См. об этом у Ромена Роллана: «Vie de Michel-Ange», Paris. 1914. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

в основе их лежит некое ротационное движение *, движение, «которое обладает тем своеобразием, что все участвующие в нем элементы находятся в движении без того, чтобы двигалось целое; абсолютное спокойствие — абсолютная подвижность частей ...Фигуры в целом сидят, спят, но все отдельные члены целиком выведены из равновесия...».

В этом же автор видит и причину неотчетливости поведения скульптурных образов Микеланджело, неотчетливости, допускающей подчас прямо противоположные истолкования, начиная с Моисея, чье движение, несмотря на горы истолкований, и по сей день остается неразгаданным: так и [не]известно, в какой момент он перед нами — готовый в гневе вскочить, просто взволнованно глядящий или усилием воли заставляющий себя сесть. И вплоть до Мадонны из Капеллы Медичи, с таким резким противопоставлением эстетического жизнеутверждения младенца, схватившего материнскую грудь, и трагической угрюмости самой Мадонны, угрюмости, достойной «скорее богини Смерти».

Помимо этой внутренней антитезы обеих фигур (здесь как раз тематически, пожалуй, вполне уместной) тут такое же динамически вращательное соразмещение основных плоскостей сечения всей группы, что снова вспоминается наблюдение Ригля об особенности движения скульптурных фигур Микеланджело.

Для нас последнее особенно любопытно, и это потому, что схему подобной взаимной динамической игры плоскостей заимствовал именно с этой скульптурной группы наш В. Серов в 1904 году для композиционного разрешения проблемы портрета Максима Горького.

Это очень остроумно доказывает Л. Динцес в статье «Портрет М. Горького работы В. Серова» (см. приложение ко II тому издания Академии наук «М. Горький. Материалы и исследования», 1936).

Он же отмечает, как благодаря этому первоначально задуманная в двух планах фигура М. Горького «энергично развернулась в винтообразном движении, разрушая границы холста и притягивая к себе зрителя...».

Может быть, и здесь, в этих резко взятых под разными углами плоскостях сечения, можно уловить кинематографические черты — некое подобие нагромождения кадров, на этот раз взятых не по линии сверху вниз, а в резком столкновении точек, как бы обстрелом берущих фигуру со всех сторон?

Однако, возвращаясь к Микеланджело, интересно отметить, что подобный же «раздвой» воплощается почти таким же обра-

---

* Круговое движение, характерное для так называемой «пары сил», образующееся вследствие того, что к концам равноплечного рычага приложены две разнонаправленные равные силы. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

26*

зом и в литературе; тому живой свидетель — бесконечный свиток антитез, в которые распадается любая страница прозы Виктора Гюго.

Возьмите на выбор какое угодно место из «93-го года», и с любой страницы его на вас устремится, начиная с антитезы Говена и Симурдена[126], безудержный поток несводимых рядов противопоставлений, чающих недоступной им слиянности в пафосе автора, которому исторически и социально не дано свести их в единство сплава.

Но сам феномен раздвоения так силен, что вне структуры антитез стареющий Гюго уже вообще неспособен выражаться.

Поль Гзелль в книге своих разговоров с Анатолем Франсом приводит любопытные воспоминания Франса о Гюго:

«...Это было в то время, когда мы учреждали «Парнас». Мы неоднократно встречались у книгоиздателя Лемерра — Коппе[127], Леконт де Лиль[128], Катюль Мендес[129] и я,— и первый номер нашего журнала должен был появиться в ближайшее время.

Мы искали того, что могло бы привлечь внимание вселенной к нашему новорожденному.

Кто-то из нас, уже не помню кто, посоветовал попросить письмо-предисловие у Виктора Гюго, находившегося тогда в ссылке в Гернсее (Guernesey).

Мы с энтузиазмом ухватились за эту мысль. И мы сейчас же обратились с письмом к знаменитому ссыльному.

Несколько дней спустя к нам прибыло необычайное послание:

«Молодые люди, я — прошлое, вы — будущее. Я только лист, вы — лес. Я не более чем свеча, а вы — волхвы. Я не больше ручейка, вы — океан. Я не больше холмика, взрытого кротом, вы — Альпы. Я только...» и т. д. и т. д.

Так продолжалось на протяжении четырех страниц и было подписано именем Виктора Гюго...»

Молодых писателей берет сомнение в подлинности письма.

Они подозревают проделку и издевку со стороны перлюстраторов-полицейских и шлют запрос ближайшему другу Гюго — Жюльетте Друэ, в то время жившей «у ног своего божества». В своем ответе «бедная женщина» подтверждает подлинность письма, «...она даже удивилась нашим сомнениям, так как, в конце концов, писала она, его гений просто бросается в глаза со всех четырех страниц его письма...» («Les matinées de la Villa Saïd: Propos d'Anatole France recueillis par Paul Gzell». Paris, Crasset, 1921).

Более благополучным эпохам, более благополучным талантам или тем же талантам в более благоприятные моменты своего творчества — когда они подымаются выше отражения своего времени на стадии пророческого предвидения — удается достигать внутренней гармонии через органическую цельность своих произведений.

Общественная польза таких творений уже в том, что, являя собой образы гармонии, они раскаляют заложенные в народах стремления к созданию такой же гармонии реальной действительности их социального бытия и окружения.

Однако окончательная общественная их ценность определяется тем, зовут ли такие творения к погружению в созерцание возможной гармонии и неактивной мечты о ней, или зовут они к тому, чтобы реально и активно «водворять» гармонию социальной справедливости там, где имеет место хаос социальных противоречий.

Объективная ценность первых, конечно, резко уступает вторым или, во всяком случае, ложится тенью на чисто художественное совершенство, которого могут достигать первые.

Это заставляет причислять [их] скорее к творениям религиозного порядка, где имеет место то же, казалось бы, устремление к снятию противоречий, но даже в лучш[ем случае] понимаемых лишь примиренчески и более в области «духа», нежели в области материальной действительности, связанной с греховной нашей плотью.

Малая человеческая ценность этого явствует хотя бы из того, что для подобного мнимого, отвлеченного духовного и абстрактного ощущения гармонии не требуется даже не только системы сложных психологических экзерциций для самопогружения в экстаз, ни сложных атрибутов всех средств воздействия «опиума для народа» — для этого даже не нужно опиума — достаточно... закиси азота.

Действительно, фиктивного и мнимого освобождения от противоречий можно достигнуть этим простейшим путем. Это испробовал, а в дальнейшем описал У. Джемс[130] в книге «Зависимость веры от воли и другие опыты популярной философии» (русский перевод 1904):

«...Трудно дать представление о том *потоке отождествления* противоположностей, который проносится в уме во время этого опыта. У меня имеются целые листы фраз, продиктованных или записанных в этом состоянии опьянения. В глазах трезвого читателя они — бессмысленная болтовня, но в момент написания они казались мне проникнутыми бесконечной рациональностью. Бог и дьявол, добро и зло, жизнь и смерть, я и ты, трезвый и пьяный, материя и форма, черный и белый, трепет восторга и содрогание ужаса, извержение и поглощение...» — и т. д. и т. д.

В «Многообразии религиозного опыта» (1902, русск[ий] пер[евод] 1910, стр. 376) Джемс возвращается к тому же с бóльшими подробностями:

«...Основной чертой такого состояния всегда является примиренность, словно две противоположные стороны мира, столкновение между которыми составляет причину всех наших внутренних

бурь и неурядиц, расплавились и образовали единое целое. Они не принадлежат к одному роду, как два различных вида, но *один из видов* — более возвышенный — *сам становится родом* по отношению к противоположному виду и растворяет его в себе. Я знаю, что эта мысль с логической стороны темна, но я не могу избавиться от ее влияния на меня. Я чувствую, что в ней есть смысл, соприкасающийся с сущностью гегелевской философии...» (!).

Так надвое расслаивается искусство под знаком разницы прицела, который оно себе ставит.

Одно его крыло — крыло отвлеченной мечты — смыкается с религиозной мечтой и через этот «опиум для народа» граничит с гашишем, водкой и закисью азота.

Другое через мощные образы активной мечты о пересоздании мира смыкается со сверкающей плеядой социальных мыслителей — от утопистов до столпов научного марксизма.

Но могут появляться в искусстве и необычайные феномены, схожие с двойными мифологическими существами древности, объединявшими в Греции коня и человека в Кентавре, быка и человека в Минотавре, а в Индии или Египте человека со слоном,
 гиппопотамом, крокодилом, ястребом...

Однако скорее всего похожи они на двуликого Януса древности.

Ибо один лик их — творца-художника — властно глядит в будущее, а другой лик — проповедника и учителя — обречен глядеть в прошлое, в преодоленное, изжитое и там, в безнадежно отошедшем, видеть очертания мнимого золотого века будущего.

Таков во многом Бальзак.

В еще большей степени Толстой.

И в этом великий упрек истории — Толстому.

Не будем цитировать слишком хорошо известных слов Энгельса о Бальзаке.

Не будем приводить и отрывков из классических работ В. И. Ленина о Толстом.

Но приведем по этому поводу достаточно обстоятельную выдержку из статьи Короленко «Лев Николаевич Толстой» (статья первая, 1908).

На фоне других работ о Толстом она как-то меньше в обиходе, чем другие, а по характеру своему особенно близко подходит к тому, с чем мы имеем дело здесь:

«...Толстой говорит (если не ошибаюсь, в «Исповеди»), что в это время он был близок к самоубийству. Но вот, на безрадостном распутье, Толстой-художник протягивает руку помощи растерявшемуся Толстому-мыслителю, и богатая фантазия восстанавливает перед ним картину новой душевной непосредственности и гармонии. Он спит и видит сон. Песчаная, выжженная пустыня. Кучка неведомых людей в простых одеждах древности стоит под солнечными лучами и ждет. Сам он стоит вместе с ними, со своим

теперешним ощущением духовной жажды, но он одет, как они. Он тоже простой иудей первого века, ожидающий в знойной пустыне слова великого учителя жизни...

И вот *он*, этот учитель, всходит на песчаный холм и начинает говорить. Говорит он простые слова евангельского учения, и они тотчас же водворяют свой мир в смятенные и жаждущие души.

Это было. Значит, это, прежде всего, можно себе представить воображением. А подвижное и яркое воображение великого художника к его услугам. Он *сам* стоял у холма, *сам* видел учителя, сам вместе с другими иудеями первого века испытал очарование этой божественной проповеди... Теперь он сохранит этот душевный строй, в сферу которого кинул его вещий художественный сон, и развернет его перед людьми. И это будет благодатная новая вера Толстого, в сущности, старая христианская вера, которую нужно добыть в Евангелии из-под позднейших наслоений, как золото из-под шлака. Толстой читает Евангелие, вдумывается в подлинные тексты вульгаты [131], изучает древнееврейский язык... Но это изучение — не исследование объективного ученого, готового признать выводы из фактов, каковы бы они ни оказались. Это страстное стремление художника во что бы то ни стало восстановить душевный строй первых христиан и гармонию простой, неусложненной христианской веры, которые он пережил в воображении. В то время, когда на него в вещем сновидении сошло ощущение благодати и покоя, он был иудеем первого века. Ну что ж — он им и останется до конца. Это ему нетрудно: к услугам богатое воображение, придающее ему силу действенности. Это во-первых. А во-вторых, к услугам еще и тот пробел в его художественном кругозоре, о котором мы говорили выше.

Толстой-художник знает, чувствует, видит только два полюса земледельческой России. Его художественный мир — это мир богачей земледельческого строя и его бедных Лазарей [132]. Тут есть и добродетельные Воозы, и бедные Руфи [133], и неправедные цари, отымающие у поселянина его виноградник. Но совсем нет ни самостоятельной городской жизни, ни фабрик, ни заводов, ни капитала, оторванного от труда, ни труда, лишенного не только виноградника, но и собственного крова, ни трестов, ни союзов рабочих, ни политических требований, ни классовой борьбы, ни забастовок...

Значит — ничего этого для единственного блага на земле — душевной гармонии — и не нужно. Нужна любовь. Добрый богач Вооз допустил бедную Руфь собирать колосья на своей ниве. Вдовица смиренно подбирает колосья... И бог устроил все ко благу обоих... Нужна любовь, а не союзы и стачки... Пусть все полюбят друг друга... Не ясно ли, что тогда рай водворится на этой смятенной земле...

Толстой — великий художник и Толстой же — мыслитель, указывающий человечеству пути к новой жизни. Не странно ли, что он никогда не пытался написать свою «Утопию», то есть изобразить в конкретных видимых формах будущее общество, построенное на проповедуемых им началах. Мне кажется, что эта видимая странность объясняется довольно просто. Для своего будущего общества Толстой не требует никаких новых общественных форм. *Его утопия — частью назади:* простой сельский быт, которому остается только проникнуться началами *первобытного* христианства. Все усложнения и надстройки позднейших веков должны исчезнуть сами собой. Взыскуемый град Толстого по своему устройству ничем не отличался бы от того, что мы видим теперь.

Это была бы простая русская деревня, такие же избы, те же бревенчатые стены, той же соломой были бы покрыты крыши и те же порядки царствовали бы внутри деревенского мира. Только все любили бы друг друга. Поэтому не было бы бедных вдовиц, никто бы не обижал сирот, не грабило бы начальство. Избы были бы просторны и чисты, закрома широки и полны, скотина сильна и сыта, отцы мудры и благосклонны, дети добры и послушны. Фабрик и заводов, университетов и гимназий не было бы вовсе. Не было бы «союзов», не было бы политики, не было бы болезней, не было бы врачей и уж, конечно, не было бы губернаторов, исправников, урядников и вообще «начальства».

Так могло бы быть на этом свете, если бы люди захотели послушаться иудея первого века нашей эры, который сам слышал слова великого учителя с холма среди песчаной пустыни... Слышал так ясно, хотя бы только в вещем сне!

Мне кажется, я не ошибаюсь: в этом *образе*, который Толстой-художник подарил Толстому-мыслителю, и в устремлении мыслителя развернуть в конкретных формах навеянное сном ощущение благодатной душевной гармонии, приобщив к ней всех людей,— в этом весь закон и пороки Толстого — мыслителя и моралиста. Здесь его поразительная временами сила и не менее поразительная слабость.

Сила в критике нашего строя с точки зрения якобы признаваемых этим строем христианских начал. Слабость — в неумении самому ориентироваться в запутанности этого строя, из которого он желает нам указать выход...» *

Иначе смотрело на эти вопросы другое крыло мыслящей интеллигенции XIX века.

Им золотой век рисовался не возвратом в отошедшее прошлое, но могучим прокладыванием путей его осуществления в будущее.

---

* См.: В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, том восьмой, М., Гослитиздат, 1955, стр. 105—107.

Щедрин пишет:

«...В 40-х годах русская литература поделилась на два лагеря: западников и славянофилов. Я в то время только что оставил школьную скамью и, воспитанный на статьях Белинского, естественно, примкнул к западникам. Но не к большинству, которое занималось популяризированием немецкой философии, а к тому безвестному кружку, который инстинктивно прилеплся к Франции, не к Франции Луи-Филиппа[134] и Гизо[135], а к Франции Сен-Симона[136], Кабе[137], Фурье[138], Луи Блана[139] и в особенности Жорж Санда. Оттуда лилась на нас вера в человечество, оттуда воссияла уверенность, что золотой век находится *не позади, а впереди»* (Щедрин, «За рубежом», IV).

* * *

Однако не для запоздалой критики беспокоим мы великую тень Толстого-проповедника.

Но для того, чтобы взглянуть на то, как в художественном образе еще задолго до «ухода» его из Ясной Поляны сквозит через великолепие его бессмертного мастерства такая же тенденция обреченного ухода от действительности к Елисейским полям древней гармонии с ее идеалами вечного круговорота природы и растворяющейся в ней единицы живущего и сущего.

Мы здесь задержимся лишь на том, как по-своему *образно* интерпретируется Толстым эта идея растворения в природе, столь близкая даосизму и конфуцианству, к которым наравне с ранним христианством достаточно близок был сам Толстой.

В [своем] уже цитированном письме* в связи со смертью Толстого Горький пишет Короленко:

«...О Достоевском он говорил неохотно, натужно, что-то обходя, что-то преодолевая.

— Ему бы познакомиться с учением Конфуция или буддистов, это успокоило бы его. Это главное, что нужно знать всем и всякому...

...Его туманная проповедь «неделания», «непротивления злу» — проповедь пассивизма, это все нездоровое брожение старой русской крови, отравленной монгольским фатализмом...»

Таков лежащий глубоко позади идеал вдохновения самой проповеди Толстого.

Но боже мой! Как страшен и далек от тихого и гуманного образа самирастворения в природе — каким его знают Индия и Китай древности — тот образ, через который возрождает его Толстой!

Время иное.

---

* Предыдущая цитата из письма Горького о Толстом, которую имеет в виду Эйзенштейн, в окончательном тексте исследования отсутствует.

И вовсе иные формы принимает воплощение идеалов Конфуция или буддийской нирваны в обстановке жандармской России Победоносцева и Николая Кровавого. Не хватит жизни и многих жизней, чтобы положить фундамент реальному осуществлению царства гармонии в стране изнывающего в цепях русского народа.

А пока что — эта фиктивная и воображаемая гармония возможна лишь в формах самоуничтожения.

Лишь через самоуничтожение возможны саморастворение в природе и возвращение в единую, неразрывную цельность с ней.

Через самоуничтожение.

Через смерть.

И вот почти десять веков спустя одна и та же мысль гармонического слияния с природой рисует уже не небесно-лирические образы китайского пейзажа, но «Три смерти» и в еще гораздо большей степени волнующую, трагическую концовку «Холстомера» *.

Вот как включается обратно во вселенную раз вышедшее из нее единичное существо. Вот как происходит здесь это слияние в новое единство:

«...Табун проходил вечером горой, и тем, которые шли с левого края, видно было что-то красное внизу, около чего возились хлопотливо собаки и перелетали вороны и коршуны. Одна собака, упершись лапами в стерву, мотая головой, отрывала с треском то, что зацепила. Бурая кобылка остановилась, вытянула голову и шею и долго втягивала в себя воздух. Насилу могли отогнать ее.

На заре, в овраге старого леса, в заросшем низу на полянке радостно выли головастые волчenята. Их было пять: четыре почти ровные, а один маленький с головой больше туловища. Худая, линявшая волчица, волоча полное брюхо с отвисшими сосками по земле, вышла из кустов и села против волченят. Волченята полукругом стали против нее. Она подошла к самому маленькому и, опустив колено и перегнув морду книзу, сделала несколько судорожных движений и, открыв зубастый зев, натужилась и выхаркнула большой кусок конины. Волченята побольше сунулись к ней, но она угрожающе двинулась к ним и предоставила все маленькому. Маленький, как бы гневясь, рыча ухватил конину под себя и стал жрать. Так же выхаркнула волчица и другому, и третьему, и всем пятерым, и тогда легла против них, отдыхая.

Через неделю валялись у кирпичного сарая только большой череп и два маслака, остальное все было растаскано. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти маслаки и череп и пустил их в дело.

---

* Недаром об этом замысле, задуманном в 1856 г. и начатом в 1863 г., 6 мая в письме Толстому пишет Фет: «Ваш мерин, я уверен, будет беспримерен...» *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились...» (Л. Н. Толстой, Холстомер, 1863).

Еще пронзительнее. Еще трагичнее звучит такая же мысль в другом финале. Другого писателя. В примиряющем послесловии к трагической гибели другого существа: английской старой девы, всей жизнью своей, укладом и складом ее, нравом и характером, судьбой и биографией обреченной весь свой век быть недосягаемо далекой от всеобъемлющей гармонии торжествующей природы. Так заканчивает свой рассказ «Мисс Гарриет» Мопассан. Описав самоубийство бедной английской старой девы, бросившейся в колодец от непонятой и неразделенной любви, он пишет:

«...Для нее все было кончено теперь, и очень может быть, что никогда в жизни она и не испытала не только высшего блаженства быть любимой, но даже не имела надежды на это.

Почему же иначе ей так прятаться, так избегать людей. Отчего она так нежно и страстно любила природу и животных, словом, любила все, кроме мужчин. И я понял, почему она так любила бога и надеялась на вознаграждение в ином мире. Теперь она сама скоро превратится в землю и переродится в растение. Она будет цвести на солнце, будет съедена коровой и склевана птицами и превратится в мясо животных, опять перейдет в человеческое естество, но что называется душой, то осталось на дне черного колодца. Она больше не страдала. Она променяла свою жизнь на целый ряд жизней, в которые она переродится...» (Ги де Мопассан, Мисс Гарриэт).

Невольно вспоминаешь трагически болезненный лирический выкрик боли Лаэрта над телом Офелии:

...Пусть из ее неоскверненной плоти
Взрастут фиалки...

(V, 1)

Хотя, быть может, здесь более к месту иной отрывок из того же «Гамлета», показательный для того, как предельно жестокий исход «человеческого Ренессанса» по образу на ту же тему контрастирует с тем, что в мягких формах лирической гармонии рисовалось китайцу ранних веков:

«...Король. Гамлет, где Полоний?

Гамлет. На ужине.

Король. На ужине? Каком?

Гамлет. Не там, где ест он, а где едят его самого. Сейчас за него уселся целый собор земских червей. Червь, что ни говори, единственный столп всякого чиноначалия. Мы откармливаем прочую живность на прокорм себе и сами кормимся червям на выкорм. Возьмете ли толстяка-короля или худобу-горемыку, это только два блюда к столу, два сменных кушанья, а конец один.

Король. Увы! Увы!

Гамлет. Можно вытащить рыбу на червяка, который попользовался королем, и попользоваться рыбой, которая съела червяка.

Король. Что ты хочешь этим сказать?

Гамлет. Ничего, только показать, как король может совершать внутренние объезды по кишкам нищего...»

(IV, 3).

Так или иначе, мы видим, как каждый этап истории через творения своих великих представителей сумел найти свой собственный, неповторимый образ выражения для одной и той же мысли о единстве природы и человека! Тот переходный образ воплощения в искусстве идеи того, что только в социальном пересоздании действительности может быть осуществлено реально раз и навсегда.

Какой размах разнообразия — Толстой, Пикассо, Мопассан, Шекспир, Гюго и Хуэй Цзюн.

У каждого *свой* образ.

И в каждом образе — поправка своей эпохи к основной мысли, *свой* оттенок формы воплощения, вытекающий из *своего* понимания и ощущения решающей темы и идеи.

Но все они в равной мере, хотя и каждый по-своему, через художественный образ умели донести и выразить ведущую философскую концепцию своих представлений на путях к реальному осуществлению в будущем этих основоположных всечеловеческих чаяний о единстве и гармонии.

* * *

Разрешение в формах совершенных произведений и в стройной системе эстетических учений реальности этого принципа единства и гармонии должно лечь на плечи нашего все еще юного искусства кинематографии.

Ибо впервые на протяжении истории, за все время существования человечества общественный строй стал в деле разрешения этих проблем *впереди* творцов художественных произведений.

Здесь в нашей стране строители реальной жизни опередили создателей художественных ценностей, и перед творцами искусства нашей страны и эпохи стоит задача небывалая — быть не выше своего времени, не впереди его, ибо ни то, ни другое здесь невозможно — но оказаться на уровне и достойным своего времени, своей эпохи, своего народа.

Перед нашим кинематографом, как перед самым передовым из искусств, стоит эта великая задача: в своих произведениях раскрыть ту глубину единства и гармонии и ту глубину мировоззрения, которое принесла наша социалистическая эра человечеству.

Мы рассмотрели, как художники разных времен и народов че-

рез образы своих творений старались воплощать философские концепции своего времени, вылепляя из элементов реального ландшафта — образ мировоззренческой концепции.

И нам невольно вспомнился поэт Новалис[140], еще давно писавший: «Любой пейзаж — идеальное тело для выражения определенного строя мыслей» *.

Обратное совершает философский ум, взглядом своим пронизывающий реальный пейзаж.

Он вычитывает из него образы, воплощающие целые системы философских концепций мира.

Если он живописец или фотограф, он нанесет их на полотно или на пленку, освободив их от всего мешающего и постороннего.

Если он — философ, то он оставит нам такие же животрепещущие описания пейзажей уже не только эмоциональных, но «философских ландшафтов», как это делает в своих описаниях молодой Фридрих Энгельс.

Цитирую:

«...В бурную ночь, когда облака, точно привидения, носятся вокруг луны, когда собаки издали заливаются лаем, помчитесь на бешеном коне в безграничную степь, скачите во весь опор по выветрившимся гранитным глыбам и по могильным курганам; вдали, отражая лунный свет, сверкает вода болот, над которыми порхают блуждающие огоньки, жутко раздается рев бури над далекой, плоской степью; почва становится под вами неверной, и вы чувствуете, что попали в царство немецких сказаний. Только с тех пор, как я познакомился с северонемецкой степью, я по-настоящему понял «Детские сказки» Гриммов[141]. Почти на всех этих сказках заметен отпечаток того, что они зародились здесь, где с наступлением ночи исчезает человеческая жизнь, и жуткие бесформенные творения народной фантазии проносятся над местностью, пустынность которой пугает даже в яркий полдень. Они — воплощение чувств, которые охватывают одинокого жителя степи, когда он в подобную бурную ночь шагает по земле своей родины или же с высокой башни созерцает пустынную гладь ее. Тогда перед ним снова встают впечатления, сохранившиеся с детства от бурных ночей степи, и принимают форму этих сказок. На Рейне или в Швабии вы не подслушаете тайны возникновения народных сказок, между тем как здесь каждая молнийная ночь — лучезарная молнийная ночь, говорит Лаубе[142] — твердит об этом языками громов...

...Эллада имела счастье видеть, как характер ее ландшафта был осознан в религии ее жителей. Эллада — страна пантеизма. Все ее ландшафты оправлены — или, по меньшей мере, были

* «Chaque paysage est un corps idéal pour un genre particulier de l'esprit» (Novalis Fragments). *(Прим. С. М. Эйзенштейна.)*

оправлены — в рамки гармонии. А между тем каждое дерево в ней, каждый источник, каждая гора слишком выпирает на первый план, а между тем ее небо чересчур сине, ее солнце чересчур ослепительно, ее море чересчур грандиозно, чтобы они могли довольствоваться лаконическим одухотворением какого-то шеллиевского[143] Spirit of nature *, какого-то всеобъемлющего Пана[144]; всякая особенность притязает в своей прекрасной округлости на отдельного бога, всякая река требует своих нимф, всякая роща — своих дриад, и так вот образовалась религия эллинов. Другие местности не были так счастливы; они ни у одного народа не стали основой его веры и должны ждать поэта, который бы пробудил к жизни дремлющего в них религиозного гения.

Если вы находитесь на вершине Драхенфельза или Рохусберга у Бингена и, глядя вдаль поверх благоухающей от виноградных лоз Рейнской долины, видите, как далекие голубые горы сливаются с горизонтом, как зелень полей и виноградников, облитая золотом солнца, и синева неба отражены в реке, то небо, кажется, пригибается со всей своей лучезарностью к земле и глядится в нее, дух погружается в материю, слово становится плотью и живет среди нас: перед вами воплощенное христианство.

414 Диаметрально противоположна этому северно-германская степь; здесь видишь только высохшие стебли и жалкий вереск, который в сознании своей слабости не решается подняться от земли; там и сям торчит некогда смелое, а теперь разбитое молнией дерево; и чем безоблачнее небо, тем резче обособляется оно в своем самодовлеющем великолепии от бедной проклятой земли, лежащей перед ним во вретище и в пепле, тем более гневно глядит его солнечное око на голый, бесплодный песок; здесь представлено иудейское мировоззрение...

...Если иметь в виду религиозный характер местности, то *голландские* ландшафты, по существу, кальвинистические[145]. Всепоглощающая проза, отсутствие одухотворения, как бы висящие над голландскими видами, серое небо, так подходящее к ним, — все это вызывает те же впечатления, какие оставляют в нас непогрешимые решения Дордрехтского синода[146]. Ветряные мельницы, единственная одаренная движением вещь ландшафта, напоминают об избранниках предопределения, которых приводит в действие лишь дыхание божественной благодати; все остальное пребывает в «духовной смерти». И Рейн, подобно стремительному живому духу христианства, теряет в этой засохшей ортодоксии свою оплодотворяющую силу и вынужден здесь обмелеть. Такими представляются голландские берега Рейна, рассматриваемые с реки...» (Ф. Энгельс, Ландшафты. [К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, том II, стр. 55—57]).

* — духа природы *(англ.)*.

Эти страницы Энгельса мне очень близки. И, вероятно, потому, что не менее остро и мне самому пришлось в свое время переживать нечто подобное.

Судьбе было угодно, чтобы мне довелось особенно подробно — «с головой» — углубиться в изучение диалектики в обстановке... Центральной Мексики (1931 год).

Я удивлялся, почему из книг — частью привезенных, частью присланных мне с далекой родины, — именно здесь, именно в этой обстановке так явственно, как нечто живое, не только ощущалось, но, я бы сказал, *переживалось* основное динамическое ее [диалектики] начало — *становление*.

Я долго искал ответа, и когда нашел его, то одновременно с ответом на этот вопрос я понял и тайну совершенно неповторимого обаяния Мексики.

Есть только три страны на свете — по крайней мере в тех его частях, которые я исколесил,— где испытываешь это особое ощущение.

Это Советский Союз, САСШ и Мексика.

Если от Англии веет чопорной неподвижностью раз установившегося... Цилиндр на голове итонского мальчика [147]. Средневековая охрана «Биф-Итеров» [148] и современные «бобби» [149] у подножия лондонского Тауэра. Парик на голове судьи и мешок [шерсти] под задом у спикера в парламенте,

— то от Франции, наоборот, веет мимолетностью непрестанно изменяющегося, непостоянного и преходящего: неверные очертания плывущих в сумраках бульваров Парижа, кокетливые изгибы Луары, как бы вальсирующей между замками на ее берегах, завитки рококо, как локоны, из-под золота которых проглядывает седина потертых изгибов, бал-мюзетты, эти танцульки, куда в самый разгар рабочего дня на три круга вальса забегает юный шалопай потанцевать со своей легкомысленной подругой — совершенно так же как забегаем все мы в водоворот быстротекущей жизни, чтобы часто мелькнуть своей биографией еще более мимолетно...

Статика там.

Непомерная подвижность здесь.

И только Советский Союз, САСШ и Мексика — каждый посвоему дают как бы в трех фазах ощутить и пережить *великий принцип динамики свершения — становление.*

Советский Союз увенчивает собой эту триаду.

Всеми фибрами своими он звучит высшей формой становления — *становлением социальным.*

Здесь вековой кочевник слезает с коня и верблюда и оседает коллективной оседлостью на земле.

Здесь миллионы единоличных хозяйств сливаются в тысячи коллективных хозяйств.

Здесь многонациональные самобытные народы сочетаются в единое социалистическое целое.

Здесь навеки разломаны барьеры, разделяющие людей по признаку расы, класса или национальности...

Америка... Она гудит и звенит *становлением материально-техническим.* В водовороте снующих по ее улицам людей, как в миллиардах вертящихся колес ее сверхиндустрии, чувствуешь, что вертится земля!

Совершенно так же наглядно чувствуешь, подъезжая к ее берегам со стороны Нью-Йорка, что земля кругла.

За долгие часы и многие мили до того, как пароход пройдет под сенью статуи Свободы,— над зеленоватой гладью Атлантического океана вырастают розоватые четырехгранные столбы. Вершины их — в утреннем небе, но подножия у них нет. Оно не растет из поверхности вод, и это потому, что подножие это покоится на той части земной сферы, что лежит по ту сторону линейного очертания, которое мы читаем как стык неба с землей и именуем линией горизонта.

Подножие розовато-оранжевых столбов лежит пока еще...
416 позади горизонта, а сами столбы — это небоскребы Манхеттена.

И по мере того как мы, приближаясь, скользим кораблем по поверхности земной сферы, сами столбы уходят вверх, врастая в небо. А подножие их подымается из вод океана, именуясь Бруклином и Бауэри.

Но вонзаются они в небо уже не веселыми клистирами церковных шпилей, направленных, согласно Анатолю Франсу, в зады маленьких ангелочков, но скорей как бы застывшими в полете разрывами ракетных снарядов.

Сужающийся столб вторых тридцати этажей вырывается из более широких плеч первых тридцати, а третьи тридцать торопятся еще более тонким столбом взвиться вверх из объятий вторых и замереть в недосягаемой небесной высоте, где их стараются догнать мчащиеся снизу вслед им лифты и спотыкающиеся изгибы пожарных лестниц.

А с той точки, откуда небоскребу выше расти уже невозможно, его неуемную жажду — вавилонской башней вонзиться в самый небосвод — подхватывает опрокинутый вверх стальной град направленных в небо самолетов, покоряющих стратосферу; и дрожит перед ними вековая синева небесного купола и за голубой небесной занавеской — трепещет сам Демиург[150], в ожидании встречи с человеком века *победоносного индустриального становления...*

И рядом Мексика, в патриархальную глубь которой еще не ступила железная пята индустрии.

Мексика — еще непробужденная и дремлющая детским сном своих магеев и пальм, песков и равнин, птичьих заповедников,

зарослей, заливов и горных вершин, матриархатом тропиков и суровой мужественностью центрального плато.

Мексика, где любимое слово — ленивое «маньяна» — «завтра», а величие вспоминается в тысячелетиях позади или предвидится в неясных очертаниях столетий впереди...

Мексика, где все дышит *становлением первичным и первоначальным* и вместе с тем — вечным.

Кажется, что именно таким выглядел органический мир в первые дни мироздания.

То ли оттого, что сегодняшний индио сидит, совершенно так же скрестив ноги на камне, как сидит его каменный облик, высеченный его предком тысячи лет тому назад. Или оттого, что по тысячам километров кустарников в Юкатане нога не может не ступить на изваянный камень разрушенных древних городов и культур.

Может быть, это оттого, что хижина дикаря строится сегодня из такого же овала воткнутых в землю шестов с легким перекрытием соломой, как изображены они в кодексе благочестивого патера Сахагуна XVI века или на недатируемых допотопных фресках, обнажаемых раскопками.

А может быть, это от того сплетения рождения и смерти, которое видишь на каждом шагу, от неизменного ощущения колыбели в каждом саркофаге, от вида розового куста на вершине рассыпающейся пирамиды или от полустертых вещих слов над изваянием черепа: «Я был как ты — ты будешь, как я».

Или, может быть, это ощущение слагается от «Дня мертвых» с его чинным началом, когда семья на могиле ушедшего среди свеч вершит свою скорбную трапезу, с тем чтобы потом, опьянев, молодежь на самой же могиле предков заботилась бы о непрерывности рода и племени?

Это постоянное смешение жизни и смерти, возникновения и исчезновения, умирания и зарождения — на каждом шагу.

И маленькие дети в «День мертвых» объедаются черепами, сделанными из сахара, и шоколадом в форме гробиков, и развлекаются игрушками в виде скелетов.

А сама наивная детскость так же восторженно глядит из глаз взрослого бронзового индио, который и по сей день, как некогда Гуатемоксин на жаровне испанских захватчиков, мог бы, так же не дрогнув, перенести мучения и пытки со словами: «И я лежу не на розах» — в ответ на стон более слабого. Та же детскость светится и в пейзаже — в те утренние или закатные минуты, когда воздух так прозрачен, что кажется, будто кто-то его украл, а дальние склоны красноватых гор с ослепительной отчетливостью повисают в безвоздушном пространстве между ультрамарином неба и фиолетовой тенью собственного подножия — и вдруг наглядно

ощущаешь, что глаз наш вовсе не видит, а осязает и ощупывает предметы совсем так же, как ослепший это делает руками.

А может быть, ощущение этого жизнеутверждения и становления идет от жадности, с которой в тропиках буйная зелень в своей безудержной жажде жизни поглощает все, что попадется на ее пути,— и достаточно нескольких дней невнимания со стороны железнодорожного сторожа, чтобы лианы вплели в себя рельсы и виадуки, водокачки и семафоры и, как змеи, увлекли бы в свои кольца растерянный паровоз, попавший в их мертвые петли.

Или от кишащей аллигаторами заводи плавучих зарослей Тихоокеанского побережья, где корни свисают с вершины деревьев и жадно спускаются в ненасытной алчности к маленьким лагунам, а пеликаны с характерной, набок повернутой головой ныряют за серебристой рыбой в глубину золотистых вод маленького залива — в то время как розовый фламинго стрелой проносится над синевой открытой поверхности океана между нашим самолетом и зелено-бирюзовым Атлантическим побережьем у наших ног.

И не та же ли детскость в мерном коллективном дыхании, в котором сплелись обнаженные тела солдат и идущих неотступно с ними в поход «солдадер» — солдаток, спящих на белых каменных плитах, коими вымощен маленький дворик игрушечного форта в Акапулько: лунная ночь серебрит их бронзовую кожу, которая в ночной темноте кажется вишнево-черной...

Мерно ходит над ними по узким проходам стены часовой. И, нагнувшись, смотришь через барьер на это теряющее в наступающем рассвете очертания как бы единое тело народа, нации и расы — «бронзовой расы», как любят льстить этим названием основному населению страны завладевшие ею полукровки...

Кажется, что дышит единым дыханием не только малый форт, не только крошечный залив с янтарного цвета водой, но и уходящая синь океана, и толпами убегающие в глубь страны стройные стволы пальмовых лесов, снующие в водах гигантские черепахи, несущиеся над ними летающие рыбы и даже кипящие на солнцепеке пески, которые собирают жизненные соки пустыни в неожиданное чудо плодов лапчатого кактуса: нож рассекает эти мясистые комки, служившие подножием ослепительно-розовым цветам кактуса, и зубы жадно впиваются в фиолетовый кусок сладкого льда — так холоден этот плод, вырастающий в самом сердце песчаного ада — палимой солнцем пустыни.

Всюду жизнь выбивается из-под смерти, смерть уносит отжившее; многовековье позади и вместе с тем ощущение *того*, что ничего еще не начато, многое не завершено и из только что возникшего — возможность развития всего...

Эмоциональные пейзажи, как видим, чаруют не только на поблекшем шелке китайской живописи VIII века.

Образы мировоззрения — не только в трепетной графике кисти императора Хуэй Цзюна.

Они везде вокруг нас.

«...Будьте художниками! — пишет Жюль Ренар. — Это так просто — нужно только уметь видеть...»

И достаточно открытых глаз и горячего сердца, чтобы природа вокруг нас пела, говорила, вещала...

А «...кто ничего не чувствует перед лицом природы, когда она развертывает перед нами все свое великолепие, когда дремлющая в ней идея, если не просыпается, то как будто погружена в золотые грезы, и кто способен лишь на такое восклицание: «как ты прекрасна, природа!» — тот не в праве считать себя выше серой и плоской толпы...» (Ф. Энгельс, Скитания по Ломбардии. [К. Маркс и Ф. Энгельс] С[очинения], т. II, [стр.] 92)

По-видимому, именно здесь понятие о «неравнодушной природе» справляет наивысшую точку своей радости и торжества.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Среди песков пустыни подымается высокий белый дом.

Он отделан голубыми плитами и окружен сочной зеленью.

Эта сочная зелень — несколько пальм, но в основном — кактусы.

Кактусы высокие и кактусы низкие, кактусы карликовые и кактусы-гиганты, кактусы круглые и кактусы, канделябрами вытянутые вверх.

Это, кажется, лучшее в мире собрание кактусов — этих дикобразов, как бы по ошибке перебежавших из царства животных в царство растений!

Я в жизни не видел такого набора разнообразия игл.

Кажется, все арсеналы европейского средневековья поделились с ними наконечниками своих пик.

Один[оч]ные, двойные, тройные, пятерные; звездой, буквой *V*, ланцетом, шпилем, шилом или густой массой негнущихся желто-зеленых ресниц торчат они в мир из жирных тел самих растений, похожих на евнухов, греющих толстые зады в горячем песке.

Чья извращенная фантазия засадила этими уродами клочок земли, отвоеванной от пустыни?!

Кто тот садист, что ежечасно любуется этой толпой вывернутых наружу внутренностей нюрнбергских железных дев?

Дева эта, как известно, была увенчанным женской головой свинцовым полым шкафом, снабженным иглами изнутри.

Дверцы шкафа закрывались медленно — посредством часового механизма — и миллиметр за миллиметром вонзались острыми шипами в тело того, кого заключала в свои свинцовые объятия страшная девица.

Но пустыня эта — не Сахара.

И лежит она в Калифорнии.

И населена она густо.

А в описанном доме живет совсем не садист.

И кровожадные песни Лотреамона [151] или страницы романов самого покойного маркиза [152] не щекочут его болезненного слуха.

И это не только потому, что вопли Мальдорора или холодный цинизм героев «философии в будуаре» не доходят до него по той причине, что он просто глух: при желании их можно было бы прокричать этому статному старцу через громадный микрофон, болтающийся на его животе.

Но главным образом потому, что иглы кактусов здесь вовсе не связаны с садизмом.

И служат они всего-навсего лишь целям внутренней ...компенсации.

Действительно, кому же обсаживать себя и дом свой ощетинившимся лесом игл, как не тому, кто в истории человечества нанес самый страшный удар по щетине, растущей по щекам и подбородкам его собратьев-человеков!

И дом и кактусы действительно принадлежат этому человеку — Кинг С. Джиллету — изобретателю безопасной бритвы «жиллет».

Конечно, трудно себе представить, что можно внезапно встретиться с человеком, который сам носит имя, ставшее нарицательным для маленькой машинки, ежедневно скоблящей миллионы человеческих подбородков.

Человек этот кажется абстракцией или отвлеченным понятием, чем-то вроде Икара среди пилотов современности, Гефеста среди сотрудников крематория или Нептуна, тычащего трезубцем в брюхо подводной лодке.

Место Джиллета давно на Олимпе — рядом с Аристотелем, Коперником, мадам Кюри или Луиджи Пиранделло [153].

А между прочим,— нет.

В 1930 году ныне покойный легендарный старик был настолько же жив, как и другой калифорнийский раритет: первый ребенок, родившийся от пионеров на той же калифорнийской земле.

Этого бойкого старичка в красной фланелевой рубашке и с длинной бородой мы видели, подъезжая на машине к Сан-Франциско, когда ездили смотреть старину, связанную с «золотой горячкой» 1848 года.

Старик давал себя фотографировать, продавал сувениры и показывал подвешенные к цепочке от часов крошечные золотые самородки с бывших приисков на землях знаменитого капитана Зуттера [154].

Старик Джиллет — сам изобретатель-самородок, и даже цепочки в доме его золотые, ибо, владея сам всеми своими патентами

(что большая редкость), к тому моменту он сам был оценен примерно в шестьдесят миллионов — судился за уклонение от уплаты налогов, кажется, на сумму в один миллион долларов; и в довершение ко всему был горячим энтузиастом «благородного эксперимента», как именовали в эти годы передовые американцы наш Советский Союз.

Но на страницы этой статьи старик Кинг Джиллет попадает не за кактусы и не за черного мрамора ванную комнату с золотыми кранами и ручками и золотой цепочкой, на которой болтается продолговатая груша с неизменной надписью: «Pull!» * — сюда он попадает и не за свой проект создания государства на коллективных и кооперативных началах, план которого он опубликовал в ... 1897 году (на экземпляре этой библиографической редкости я храню его автограф) — и даже не потому, что в 1930 году он писал книгу еще более «радикальную» — настолько радикальную, что ее отказывался редактировать — за чрезмерную «левизну» (!) — его друг Эптон Синклер [155],— сюда Кинг Джиллет попадает прежде всего за свою бритву.

Вернее, за то главное указание, которое обеспечивает совершенство ее работы,

за тот легкий полуоборот, который надо сделать в обратную сторону сразу же после того, как она завинчена до отказа.

И вам, вероятно, уже совершенно ясно, почему бритва «жиллет» попала на страницы наших рассуждений.

Древняя письменность знала целый разряд книг под общим названием «учительных».

Я смотрю на свои фильмы в известной степени тоже как на «учительные»,

то есть как на такие, которые помимо своих непосредственных задач несут всегда еще изыскания и опыты в области форм.

Эти изыскания и опыты делаются с тем, чтобы — в иной интерпретации и в ином индивидуальном разрезе — они могли бы быть использованы в дальнейшем коллективно всеми нами, работающими над созданием кинематографии в целом.

Поэтому я не стесняюсь договариваться в раз намеченных задачах до отказа. Тем более что никогда до сих пор «искания» или «опыты» не шли вразрез с темой фильма, ни даже просто отдельно от содержания самих картин. Наоборот, даже любые «эксцессы» возникали всего как предельно обостренное желание наиболее полно выразить ту или иную сторону или частность темы.

Поэтому-то из этих побуждений и в тех же «учительных» целях здесь следует в качестве послесловия указать и на возможные опасности от слишком большой последовательности по этим раз выбранным и намеченным путям...

---

* — «Тяни!» *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

В практическом приложении принципов полифонного монтажа следует придерживаться того же «золотого правила» Книга С. Джиллета — *держаться на пол-оборота от предельной точки.*

Ибо слишком последовательное приложение этих принципов монтажа тоже может быть... небезопасно!

Здесь к месту в первую очередь вспомнить то, что писал еще Сен-Санс применительно к Вагнеру — одному из несомненных предшественников и предков звукозрительной полифонии современного монтажа (правда, в условиях столь несовершенного аппарата воздействия, каким был театр даже в Байрейте [156]):

«...Было время, когда охотнее забывали о драме, с тем чтобы слушать голоса, и, если оркестр оказывался слишком интересным, на него жаловались и обвиняли его в том, что он отвлекает внимание.

Теперь же публика слушает оркестр, старается проследить за тысячью сплетающихся рисунков, за оттенками игры самих звучаний; она забывает вслушиваться в то, что говорят актеры, и теряет из виду самое действие.

Новая система почти целиком сводит на нет искусство пения и этим хвастается. Но, таким образом, главный инструмент, единственный *живой* инструмент отстраняется от того, чтобы вести мелодию; и вместо него эта роль выпадает на долю инструментов, сфабрикованных нашими руками в порядке бледного и неуклюжего подражания человеческому голосу.

Нет ли здесь некоего неблагополучия?

Продолжим. Новое искусство ввиду крайней его усложненности требует от исполнителя и даже от зрителя чрезвычайных трудов, иногда сверхчеловеческих усилий. Чрезмерная чувственность, которая возникает в результате применения неслыханных доселе средств гармонии и оркестровки, порождает чрезмерное возбуждение нервной системы и вызывает экстравагантную экзальтацию, выходящую за пределы тех целей, которые должно себе ставить искусство.

Эта музыка так возбуждает мозг, что способна вывести его из нормального равновесия. Я не критикую: я просто констатирую. Океан затопляет, громом убивает: но море и ураган от этого не теряют своего великолепия.

Но продолжим. Конечно, рассудку вопреки переносить драму в оркестр, тогда как ее место на сцене. Но должен сознаться, что в этом случае мне это совершенно безразлично. Гений имеет свой здравый смысл, отнюдь не обязательный для здравого смысла.

Но я думаю, что сказанного довольно, чтобы доказать, что и это искусство имеет свои недостатки, как и все на свете, и что это искусство еще не совершенное и не окончательное...» («Portraits et Souvenirs», стр. 295—296).

Но кроме этих соображений есть еще одна большая опасность, заключенная в самом методе,— это опасность *солипсизма звукозрительной драмы.*

Достаточно известна склонность к эгоцентризму и солипсизму со стороны тех, кто работает в области синэстетики.

Эгоцентризм Вагнера широко известен.

А над склонностью к солипсизму у Скрябина трунил еще Плеханов.

Солипсизм, как известно, ставит в центре вселенной свое «я». А потому, встречаясь со Скрябиным в Женеве, Плеханов имел обыкновение в солнечные дни иронически его спрашивать: «Так это мы вам, Александр Николаевич, обязаны хорошей погодой?» [157]

Здесь же перед нами опасность перескальзывания подобных же черт в самую ткань произведения.

Совершенство слияния частей между собой легко может перескользнуть в своеобразное самозамыкание вещи в себя.

Могут замкнуться каналы, через которые творение втягивает зрителя в себя;

могут узлами заплестись между собой щупальцы, направляемые произведением в мысли и чувства зрителя.

Белкой в колесе может «в себе» завертеться произведение, теряя свою основную задачу вовлечения зрителя, и целиком уйти в самосозерцание гармонического совершенства слаженности своих частей.

Это особенно опасно в условиях восприятия современного человека.

Мы не можем восторгаться по поводу гармонического совершенства форм античной скульптуры так, как это делали Винкельман [158] и его современники.

Мы даже не можем так же упиваться чрезмерно гладкой поверхностью нефритовых тел египетской пластики, как это делали Масперо [159] или Шампольон [160].

Нас более волнует царапающая недосказанность мексиканской терракоты или хаотическое нагромождение друг на друга отдельных деталей ее убранства.

И звукозрительная полифония должна старательно избегать степени слиянности, где до конца, вовсе и окончательно пропадают все очертания слагающих ее черт.

Тем более, что есть еще опасность: *соизмеримая слиянность звука и изображения,* то есть тот феномен, который мы называем «СИНЭСТЕТИКА», есть типичная черта так называемого *чувственного раннего мышления.*

С развитием дифференцирующего сознания мы только путем внутреннего усилия, или в порыве вдохновения, или под влиянием

захвата произведением искусства способны вновь припадать к живительности этих первичных источников мысли и чувства, где самое удивительное в том, что там еще нет разделения на чувство и мысль.

В «нормальных» условиях это «первичное блаженство» *нераздeленного и неразъединенного* переживается нами либо в состоянии опьянения (активно), либо в состоянии сна (пассивно).

Так или иначе, в состояниях «уводящих» и «погружающих».

А мы знаем, что стóит нас только поставить в условия результатов определенной психической обстановки, как неминуемо в нас возникает психологическое ощущение самой этой обстановки.

И результатом может оказаться в добавление к «самозамкнутости» еще известная «дремотность» общего эффекта.

(Последнему в большей степени может способствовать также и недостаточное ритмическое разнообразие, что дает известный убаюкивающий эффект целому.)

Говорю и об этом из собственного опыта.

В некоторых своих частях первая серия «Ивана Грозного» еле-еле удерживается на грани того, чтобы не соскользнуть в серию медленно протекающих сонных видений, скользящих мимо восприятия зрителя — по своим законам, следуя своим настроениям, почти что для себя,— «пластическим солипсизмом»...

К счастью, их не так много.

К счастью, нерв напряжений пробивается где надо.

И, к счастью, аудитория не засыпает.

Однако осмотрительность и честность заставляют меня не замалчивать этой опасности, и это прежде всего в интересах самого метода — в интересах того, чтобы частичные срывы в практике приложения метода не были бы в состоянии опорочить самый метод и формы нового вида полифонного монтажа, который, зарождаясь еще в «Потемкине», окончательного своего завершения достигает в звукозрительном построении «Ивана Грозного».

И еще одно.

Стилистические уклоны в моей работе, как в работе любого из нас,— это отнюдь не злонамеренно надуманное или нарочито вымышленное.

Наш народ и наше время диктуют нам то, что мы снимаем.

Народ и время определяют то, как мы смотрим на явления.

А взгляд на вещи и отношение к явлениям диктуют вид и форму, в которые мы их облекаем.

Строй произведения, принципы разрешения и развитие методов целиком родятся из природы темы и трактовки ее.

Это определяет жизненность темы.

Это же порождает сдвиги в методе.

И это же неизменно питает вдохновение на творчество и неизменные поиски нового.

Когда особенно далеко забираешься в область анализа, иногда начинает брать сомнение: а нужно ли все это кому-либо кроме меня и не есть ли все это «анализ для анализа», по типу пресловутого l'art pour l'art (искусство для искусства)?

Нужно ли так пространно изъясняться о пейзаже и музыке, о музыкальном построении эмоционального пейзажа, об особенностях музыкальной композиции ландшафта и пр.?

Не имеет ли это только чисто академический и ретроспективный интерес?

И имеет ли это какое-либо отношение к тому, что на кино делается сейчас и будет делаться в ближайшем будущем?

Увы! Это далеко не анализ ради анализа, отнюдь не любопытство по отношению к давно изжитому, а вовсе актуальные темы кинематографии ближайших десятилетий!

Только-только технически осваивается цвет, никак еще не осознанный и эстетически не освоенный, даже в самой скромной доле.

И в свете «цветовых катастроф», чем являются почти что все цветовые фильмы, сделанные по сей день, теоретическая работа над проблемой предмета фильма, его цвета и сочетания их с музыкой имеет громаднейшее значение.

Определение «цветовой катастрофы», как определение эстетической неосвоенности цвета в кино, к великому сожалению, относится не только к таким фильмам, где цвет работает лишь как очередная сенсация — таковы «Багдадский вор» [161] и «Маугли» [162], такова же и «Купающаяся красавица» фирмы «M-G-M» [163].

Таковы же, увы, и две картины, казалось бы, совсем иных устремлений, которые по случайному обстоятельству мне пришлось увидеть в течение двух дней подряд и как раз в самый разгар работы над китайским ландшафтом для этой статьи: это «Бемби» [164] другого моего друга — Диснея [165] (попавшаяся мне на глаза с большим запозданием) и «Шопен» [166] производства фирмы «Колумбия» 1944 года. Особенно меня огорчил первый фильм — совершенным неблагополучием, своей абсолютной *пейзажной* и *цветовой* немузыкальностью.

Дисней — поразительный мастер и непревзойденный гений в создании звукозрительных эквивалентов музыке через *самостоятельное движение линий* и графической интерпретации внутреннего хода музыки (чаще даже мелодии, чем ритма!). Он удивителен в этом отношении, когда имеет дело с системой комически утрированного движения людских характеров, замаскированных обликами смешных животных, но тот же Дисней поразительно слеп в отношении к *пейзажу* — к *музыкальности пейзажной* и одновременно *музыкальности цветовой и тональной.*

Уже в ранних вещах Диснея — в наилучших на мой взгляд его сериях — Silly Symphony [167] — беспокоил полный *стилистический разрыв* между по-детски беспомощно подмалеванным фоном и поразительным совершенством движения и рисунка подвижных фигур основного — переднего плана...

Это особенно резко бросалось в глаза в таком шедевре двигательного эквивалента музыке, как пляска скелетов под «Danse macabre» * Сен-Санса (1929), где натуралистически оттушеванный мертвый фон особенно безобразно неприятен.

В сериях Микки [168] — особенно черных — дело обстояло несколько лучше, ибо там пейзаж чаще всего выдерживался в той же линейно-графической манере со сплошной черной заливкой частей пейзажа и фона, как это применялось и в рисунке самих Микки и Минни.

При этом надо иметь в виду, что за неудачу пейзажей Дисней несет, что называется, полную ответственность — ведь не в пример нам, вынужденным бегать за эффектами реальной природы и на коленях вымаливать у нее элементы симфоний закатов и восходов солнца, туманных рассветов или грозового бега облаков,— он-то ведь полный хозяин атмосферы и элементов своего ландшафта!

Мало того, возможности искусства, которым он работает, дают совершенно неограниченные возможности элементам пейзажа — реально деформируясь — жить и пульсировать в тон и эмоциям прочего действия.

Здесь возможно действительное *течение* и *фактическое* становление пейзажа, переходы из одного элемента пейзажа в другой не только способом тупого проезда мимо него или средствами простого отъезда камеры от грубой натуралистической мазни фона, как это имеет место, скажем, в «Бемби», где это особенно неприятно.

Но мало этого: этому сопутствует еще и полный разрыв стилистической манеры между плоским рисунком *условного объема* в фигурах и *поддельной трехмерностью обстановки*, выписанной со всей тщательностью лубка дурного склада.

Именно культура китайского пейзажа могла бы здесь дать очень многое, ибо, несмотря на все, помимо «сезонных» эффектов (зима, весна) в пейзажах кое-где есть претензия на передачу эмоционально насыщенной «атмосферы». Но при этом забыто то обстоятельство, что достигнуть этого можно лишь определенной «дематериализацией» элементов этого пейзажа. Вместо этого подана олеографически выписанная *подчеркнуто предметная* среда, которая, в отличие от пейзажа китайского, где все дано намеком, *никакой передаче настроения не подчиняется.*

Здесь в «Бемби», где дело шло уже не о *пародийной парадоксальности*, а о *подлинном лиризме*, нужно было придержи-

---

* — Пляска смерти» *(франц.).*

ваться именно мягкой размытости форм обстановки и фона, способных переходить друг в друга и вторить смене настроений, творя в своем течении подлинно пластическую музыку.

В «Бемби» же мне кажется неправильным и сохранение прежней манеры рисунка Диснея с резко замкнутой линией контура и непрерывной *окаймленностью* цветовых пятен.

В прежних работах Диснея эта манера рисунка целиком соответствовала основной парадоксальной прелести Микки, состоявшей именно в том, что в себе замкнутую предметную изобразительную форму Дисней заставлял вести себя как нематериальную вольную игру свободных линий и поверхностей. Это одна из основных пружин комизма его произведений. В «Бемби» же как раз обратное.

Здесь на первом месте — лиризм.

С правильно решенным пейзажем подлинно сливались бы фигуры, решенные *незамкнутым штрихом* — какой мы знаем по той же китайской *графике*,— и мягкими пятнами цвета с размытыми краями. Это тоже типично для китайской на этот раз *живописи* в трактовке пушистых существ — обезьянок или птенцов.

Все это тем более грустно и досадно, что в эскизных замыслах по фильму «Бемби» это как будто все и имелось в виду.

В этих эскизах намечалась полная гармония между начертаниями персонажа и фона, а сама манера рисунка обоих и цветовые разрешения очень близко придерживаются того, о чем я здесь скорблю *.

Целиком рисованный фильм, не сумевший найти *графической и живописной манеры* для полного выражения своих устремлений, целиком рисованный фильм, не сумевший найти *стилистического единства среды и фигур,*— зрелище, конечно, очень грустное.

Особенно если еще вспомнить, что это иногда удавалось даже на театре, где посредством цвета и света сливались в одно целое и подлинно трехмерный актер и плоские элементы обстановки!

Не менее грустна картина и в случае другого фильма.

Строго говоря, *в чисто пластическом разрезе* любая *общая поверхность всякого кадра* есть своеобразный тональный или цветовой «пейзаж» — не по тому, что́ он *изображает,* а по тому *эмоциональному ощущению*, которое должен нести кадр, воспринимаемый *как целое* внутри последовательного течения монтажных кусков.

Если же подобным кадрам суждено пластическим эквивалентом вторить течению такой сугубо поэтической музыки, как музыка Шопена, то, казалось бы, трудно найти более чарующую и восхитительную задачу.

---

* Знаю несколько таких эскизов по репродукциям в хорошей книге: Robert Ofeild, The Art of Walt Disney (1942, рис. 112—115 и особенно 119). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Создать красочную симфонию нежной блеклости тонов (вторящей ноктюрнам и прелюдиям Шопена) — задача, полная прелести.

Что же вместо этого мы видим в фильме «Шопен»?

Окрошку цветовых осколков, не скомпонованных ни между собой, ни друг с другом, ни с логикой чувств, ни с настроением и атмосферой сцены, ни — прежде всего — важнее всего — нужнее всего,— ни с единым ходом музыкальной мысли композитора!

И снова перед нами упрямая *цветовая раскрашенность* отдельных предметов вместо общей выдержанной цветовой пространственности слагающейся из них сюиты.

Снова игра *цветными вещами*, а не *цветом вещей*.

Это особенно вопиюще и оскорбительно в правильно задуманной последней части фильма — в концертном турне Шопена, собирающего деньги на нужды польского восстания (я не вхожу в оценку исторической правдивости самого сюжета). Здесь основная музыкальная тема фильма — полонез, понятый как выражение национальных чувств польского народа,— непрерывно играется в музыке, и одновременно с этим так же непрерывно видоизменяется изобразительная сторона эпизода — через смену концертных залов Европы, где этот полонез играет на рояле сам Шопен. Мелькают, переходя друг в друга, афиши в разных городах, разные облики залов, изменяющиеся формы роялей, меняющийся костюм Шопена — темнеющий в унисон с нарастанием его болезни — и главным образом цветной бархатный задник фона.

Задуманное хорошо — это выполнено ужасно. Ибо снова забыто основное положение, что *красный бархат* не может перейти в *синий бархат*, а *бархат зеленый* в *бархат фиолетовый*, *бархат пунцовый* или *бархат оранжевый*; и что это доступно лишь *цвету* — легко из *красного* переливающемуся в *синий*, из *зеленого* в *фиолетовый*, в *пунцовый*, *оранжевый*.

Цвет, а не бархат.

После переливов из цвета в цвет каждый цвет свободно может обратно «материализоваться» в поверхность, фактуру, складку, общую предметность бархата; но музыкальные переходы друг в друга доступны лишь тонально цветовым или фактурным валерам, а не гвоздями набитым кускам разноцветного плюша!

Эта неудача особенно позорна для кино еще и потому, что даже театру — и именно на музыке Шопена — удавалось поразительно тонко передавать *цветовое звучание музыки* через *пластически-цветовое сценическое действие*.

Я сам помню балет «Шопениану»[169] в постановке Фокина на сцене б[ывшего] Мариинского театра, и хотя это было лет тридцать тому назад, я до сих пор вспоминаю это ощущение полного слияния переливов музыки с переливами цвета из серебристого в фиолетовый и из белого в голубой, и то, как свет и цвет вторили дремотно-поэтическому движению балерин, скользя по белизне их пачек...

Я продолжаю твердо верить, что проблемы цвета должны будут разрешиться именно в нашей кинематографии, которая, начиная с периода немого кино, неустанно стремится к тому, чтобы быть цветовой и звукозрительной.

Об этом я писал в «Киногазете» еще в 1940 году (номер от 29.V.40. Статья «Не цветное, а цветовое»):

«...Лучшие работы наших операторов, по существу, уже давно потенциально цветовые. Пусть еще «малой палитры» бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде и никогда не кажутся такими «трехцветными» от бедности выразительных средств.

Они настолько композиционно-цвето-мощные, что кажутся умышленным самоограничением таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Косматов, словно нарочно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой.

Так говорит, ограничивая себя в какой-то части увертюры «Иоланты», Чайковский — одними духовыми.

Так в «Ромео и Джульетте» у Чайковского во втором акте балета [170] внезапно вместо всего оркестра говорят одни мандолины.

Черный, серый и белый в работах наших лучших операторов никогда не воспринимались как отсутствие цвета, но всегда как определенная цветовая гамма, в которой (или в вариациях которой) выдерживалась не только пластическая цельность облика картины, но и тематическое единство и движение фильма в целом.

Серый тон был сквозной гаммой «Потемкина». Он слагался из трех элементов: из серого жесткого блеска бортов броненосца, из мягкой тональности размыто-серых туманов, напоминающих Уистлера, и из третьей фактуры, как бы соединившей первые две,— взяв от первой блеск, а от второй мягкость: из вариаций поверхности моря, снятого все в той же серой гамме.

Серый тон в картине расходился в крайности.

В черный цвет. В черные тужурки командного состава и черные кадры тревоги ночи.

И в белый цвет. В белый брезент в сцене расстрела. В белые паруса яликов, мчащихся к броненосцу. Во взлет белых матросских шапок в конце, во взлет, казавшийся взрывом мертвящего савана брезента, разорванного напором революционного пятого года.

«Октябрь» весь выдержан в бархатисто-черной тональности. С черным блеском, таким, каким блестят в натуре мокрые от дождя монументы, решетки и мостовые, а на фотографии золото, позолота и бронза.

«Старое и новое» имело ведущим цветом белый тон. Белый совхоз. Облака. Потоки молока. Цветы. Сквозь серые мотивы начала — нищета. Сквозь черные мотивы — преступления и злодейства. Все вновь и вновь проступало белое, связанное с темой

радости и новых форм хозяйствования. В картине белый цвет рождался в самой напряженной сцене: в сцене ожидания первой капли из сепаратора. И, появившись на экране вместе с ней, белый цвет кадрами совхоза, реками молока, стадами зверей и птиц нес на экран тему радости.

В картине «Броненосец «Потемкин» фанфарой врывался красный цвет флага, но он действовал потому, что здесь это был прежде всего не только цвет, но и смысл.

И, подходя к проблемам цвета в кино, прежде всего следует думать именно об этом — о смысле цвета.

Менее четко, чем у Тиссэ, и менее последовательно идет такая же игра у Головни сквозь «Мать»: от черного маслянистого начала — смазных сапог, ночного обыска и рембрандтовского света, через серость тюрьмы — к белизне ледохода, оттеняемого темными людскими массами с просветленными лицами.

Сохраняя все достоинства немого кино в этой области, в частности поразив иностранную прессу тем, что здесь злодеям отведен не традиционный черный, но ослепительно белый цвет, «Невский» в этом отношении идет еще дальше.

Черт его знает, чем, какими технологическими ухищрениями но, безусловно, ощутимо Тиссэ здесь местами достигает подлинно цветовой иллюзии.

Я сам себя ловлю на том, что небо в Ледовом побоище мне иногда кажется голубым, а трава — вначале серовато-зеленой. Совершенно так же стоят у меня в памяти кадры похорон батьки Боженки — золотистыми с переходами в индиго, а кадры начала «Ивана» — голубовато-зелеными.

С приходом звука эти цветоэлементы нецветной — по номенклатуре — фотографии начинают приобретать совсем особое значение. Ибо именно через эти качества фотографии в основном происходит наиболее тонкое слияние звука с изображением — мелодическое.

Если решающим в звукозрительном сочетании остается образ как мы писали еще давно-давно в «Заявке» о звуковом кино... Если движение оказывается ритмическим, а фактура снятого материала — тембровым путем слияния зрительной и звуковой стихии... То мелодическая слиянность со звуком, пожалуй, отчетливее всего достигается через светонюансировку, неотрывную от нюансировки цветовой...»

Не могу не вспомнить здесь в заключение одного чудесного литературного образца звукозрительной симфонии, и при этом как раз тоже *однотонной по цвету, при ослепительном разнообразии фактур и оттенков разной материальности.*

Это один из самых обаятельных примеров «симфонических» построений Золя, взятый из сцены «Белой распродажи» в романе «Счастье дам»:

«...— О! Необыкновенно! — подтвердили дамы.— Неслыханно! Их не утомляла эта песня белого, которую пели ткани всего магазина. Муре никогда еще не создавал ничего более огромного: это было гениальное проявление его таланта по устройству выставок. В этом водопаде белого, в кажущемся хаосе тканей, словно наудачу упавших с распотрошенных полок, была, однако, гармоническая фраза: оттенки белого следовали и развертывались друг за другом; они зарождались, росли и заполняли собой всю сложную оркестровку фуги великого музыканта, постепенное развитие которой уносит души во все более ширящемся полете. Всюду было одно только белое, но никогда оно не было тем же самым; все эти белые оттенки возвышались один над другим, противопоставлялись, дополняли друг друга, достигая в конце концов блеска настоящего света. Белая симфония начиналась матовой белизной полотна и шертинга, глухими белыми тонами фланели и сукна, затем шли бархат, шелка, атласы, восходящая гамма, мало-помалу зажигавшаяся огоньками на изломах складок; белизна взлетала вверх в прозрачности занавесок, становилась пронизанной светом в муслине, гипюре, кружевах и в особенности в тюле, которые были так легки, что казались высочайшей, терявшейся в воздухе нотой, а рядом, в глубине гигантского алькова, еще громче пело серебро восточного шелка...» (Золя. Дамское счастье, изд. «ЗИФ», стр. 529—530).

Этот пример здесь, в конце нашей работы, особенно уместен.

И не только потому, что он дает сверкающий и ослепительный образец того, как следует строить цветовые разрешения и в тех случаях, когда в руках художника палитра любого цветового богатства (и под этим углом зрения не вредно вспомнить и без конца перечитывать и другие романы поразительного мастера цвета — Эмиля Золя).

И не только потому, что мы имеем здесь наглядный образец того, как именно здесь в полноте расцветает традиция и методы живописи Китая и Востока в творчестве и методах великого французского романиста, совместно со своими единомышленниками — [художниками] импрессионизма так благотворно обогатившего собственные устремления и тенденции вековым опытом Востока. И в этом отношении этот добавочный экскурс органически вплетается в нашу тему о методах китайского пейзажа.

Но прежде всего, пожалуй, потому, что музыкальное вúдение явлений действительности, характерное для восприятия и для изложения Эмиля Золя, в очень многом влияло на выработку методики зрительной музыки нашего немого кино.

Что касается моей личной доли участия в этом общем деле, то лично я никогда не постыжусь подымать «заздравный кубок» наравне с другими моими учителями и за великого учителя зрительной музыки — Эмиля Золя.

Любопытно, что литературная традиция «неравнодушной природы», во многом идущая от Золя, именно у нас была как бы подхвачена кинематографической традицией нашего немого кино.

Как характерно, что даже кинописценировки Золя — и «Тереза Ракен» [171], и когда-то модернизировано снятые «Деньги» [172], и «Нана» [173] Ренуара — совершенно игнорировали эту поразительную и глубоко музыкально-кинематографическую черту великого француза.

Особенно досадно отсутствие этого — при достаточно высоком уровне игровых компонентов — в такой потрясающе благодарной вещи, как «Человек-зверь» [174]. В этом фильме мы не увидели ничего из поразительной симфонии железных дорог, паровозов, рельсов, машинного масла, угля, пара и семафоров, что так увлекательно ритмами, темпами, цветом, фактурой и звуком в самом романе.

Несколько серых хроникально снятых проездов поездов... несколько маловыразительных уголков вокзалов... два-три пустых дебаркадера... может быть, они и отвечают схоластически понятым отжившим «лозунгам» школы натурализма, но в них нет и грамма пламенности и трепетности, страстности и лиризма страниц великого мага, волшебника и прежде всего поэта — Золя.

И здесь, пожалуй, ключ к тайне того, почему именно у нас, в период нашей наиболее темпераментной кинематографии, так богато расцветает предшественник звукового кино — кинематограф «неравнодушной природы».

Ибо — черт возьми! — «неравнодушная природа» прежде всего внутри нас самих: неравнодушна прежде всего не природа вокруг нас, но наша собственная природа — природа человека, который не равнодушно, но страстно, активно и созидательно заинтересованно подходит к миру, который он пересоздает.

И темпераментное пересоздание природы в творчестве есть как бы образ того мощного пересоздания мира, на которое поднялось наше великое поколение.

Ибо вокруг нас не мир, «увиденный сквозь темперамент», но мир, созданный и пересоздаваемый согласно велениям этого творческого революционного темперамента нашей неповторимой страны и эпохи.

И неравнодушие нашей собственной человеческой природы, участвующей в великом историческом деянии лучшей части человечества, — есть несокрушимый залог неумирающей сущности великих искусств, воспевающих всеми средствами своими величие Человека — созидателя и творца.

О стерео-кино

Сейчас встречаешь очень много людей, которые спрашивают:
— Вы верите в стереокино?

Для меня этот вопрос звучит так же нелепо, как если бы меня спрашивали: вы верите в то, что после ноль часов будет ночь, что с улиц Москвы сойдет снег, что летом будут зеленые деревья, а осенью — яблоки?

Что после сегодня — будет завтра?

Сомневаться в том, что за стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!

Однако что дает нам в этом такую уверенность? Ведь то, что мы пока видим на экране, это — не более чем одинокие робинзонады!

И почти символично, что лучшее из того, что мы пока видели,— это именно экранное жизнеописание... Робинзона Крузо[1].

Но близок день, когда в порты стереокино устремятся уже не только плоты отдельных робинзонад исканий, но на место их придут стройные галеры, фрегаты и галионы, мощные крейсера, броненосцы и дредноуты уже достигнутого.

Почему же, однако, об этом можно говорить с такой уверенностью?

А потому, что действительно живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений.

Мне кажется, что для особенностей отдельных разновидностей искусства это так же верно, как и для сюжетного содержания произведений и принципов художественного их оформления.

В этом случае «содержательны» не только сюжет, не только средства, которые его оформляют, но и черты самой природы того искусства, с которым имеешь дело.

И если в природе самих особенностей того или иного искусства не отражено воплощение каких-то наших очень глубоко заложенных устремленностей — искусство это как разновидность обречено на гибель.

Выживают только те его разновидности, строение и свойства которых отвечают этим глубоко заложенным внутренним органическим тенденциям и потребностям как зрителя, так и творца.

Так безнадежно и неумолимо погибает на наших глазах, например, так называемое «беспредметное» искусство [2].

А рядом с ним существует и продолжает существовать в течение столетий не менее «бессюжетное» искусство — цирк.

Беспредметное искусство могло просуществовать недолго, как отражение опустошенности погибающего класса, его породившего.

Но стать независимой отраслью или разновидностью, способной самостоятельно развиваться рядом с прочими искусствами, оно, конечно, не могло.

И это потому, что оно не несет ответа на внутреннюю познавательную потребность всякого прогрессивно настроенного человека.

А рядом «выживает» цирк.

И причина его многовековой жизнеспособности в том, что он не ставит перед собой задач познания жизни, предоставляя делать это гораздо более совершенным разновидностям искусства, но ограничивает себя показом ловкости, силы, владения собой, волевой целеустремленности и смелости.

И как раз в этом находит неизменный живой отклик в заложенных в нашей природе естественных устремлениях к наиболее полному гармоническому развитию воли нашей и физических наших свойств.

Можно ли говорить о том, что принцип трехмерности в пространственном кинематографе так же полно и последовательно отвечает каким-то в нас заложенным запросам?

Можно ли утверждать, что человечество в своем стремлении к реализации этих запросов столетиями «шло» к стереокино как к одному из наиболее полных и непосредственных выражений таких устремлений?

Мне кажется, что — да.

И мне хочется попробовать вскрыть природу этой устремленности, взглянув на те исторические разновидности, через которые искусства прежних времен осуществляли это стремление, прежде чем в техническом чуде стереокино осуществило его в наиболее наглядной и полной степени и форме.

* * *

Для этого прежде всего охарактеризуем природу самого технического феномена стереокино.

В двух словах отметим то, что прежде всего поражает зрителя при первой встрече со стереоскопическим кинематографом.

Стереокино дает полную иллюзию трехмерности своих изображений.

При этом иллюзия эта так же до конца убедительна и не вызывает ни малейшего сомнения, как не вызывает и тени сомнения в обыкновенном кинематографе тот факт, что экранные изображения действительно движутся. И иллюзия пространства в одном случае и движения — в другом совершенно так же непреложны даже и для тех, кто прекрасно знает, что в одном случае мы имеем дело с пробегающей перед нами россыпью отдельных неподвижных фаз, взятых из цельного процесса движения, а в другом — не более как с хитро продуманным процессом наложения друг на друга двух нормально плоских фотоизображений одного и того же предмета, лишь одновременно снятых под двумя чуть-чуть различными углами зрения.

Тут и там — пространственная и двигательная убедительности так же сокрушительно совершенны, как неоспоримо подлинными и живыми нам кажутся и сами персонажи фильма, хотя мы прекрасно знаем, что они не более как бледные тени, запечатленные фотохимическим путем на километр[ах] желатиновой ленты.

Есть три вида стереоэффекта.

Либо изображение остается в пределах нормального кино подобием плоского горельефа, балансирующего где-то в плоскости зеркала экрана.

Либо изображение устремляется в глубь экрана, увлекая зрителя в невиданную ранее его глубину.

Либо, наконец (и в этом самый ошеломляющий его эффект), — изображение, ощущаемое реальной трехмерностью, «вываливается» с экрана в зрительный зал.

Паутина с гигантским пауком висит где-то между экраном и зрителем...

Птицы вылетают из зрительного зала, влетая в глубину экрана, или покорно рассаживаются над головами зрителей по проволоке.

Если попристальнее всмотреться в непосредственного предшественника стереокино — в кинематограф двухмерный, то легко, конечно, убедиться в том, что в стереокинематографе получили только наиболее совершенное выражение те же самые устремления, которые присущи кинематографу с самого момента его зарождения.

Так было и со звуковым кинематографом, который явился окончательным воплощением для целого ряда тенденций немого кинематографа, которому в системе мимической игры артистов, строе звуковых ассоциаций изображения и специфических формах монтажа приходилось далеко не полно воплощать то, что с легкостью делали на новом этапе произносимое слово, реально заснятый шум, мелодический и ритмический строй музыки.

Так было и с приходом в кинематограф цвета. Здесь цветовой кинематограф подхватывал и возводил до степени нового качества выразительные возможности, уже намеченные в кинематографе ограниченной черно-серо-белой палитры.

Стереокино здесь подхватывает не только тенденцию техники, неизменно старавшейся добиться объективов, способных наиболее совершенно раскрывать глубину изображения.

Стереокино подхватывает еще и тенденцию — композиционными средствами добиваться того же самого.

Наиболее эффективным на этих путях был и остается тот тип так называемой «первопланной композиции», которая до сих пор остается одним из моих любимейших видов пластической выразительности.

В более сдержанной форме — это простой учет «активного» второго плана: учет того, что происходит в глубине при общей концентрации внимания на переднем плане.

В период немого кинематографа это очень внимательно и изысканно делал в Америке Эрик фон Штрогейм [3].

При этом надо отметить, что в его работах этот «второй план» ограничивался не только бытовой мотивировкой обстановки действия, но «фон» у него всегда играл роль как бы решенного пластическими средствами музыкального аккомпанемента.

Так, например, через всю картину проходили фоном для ее крупных планов элементы ярмарки — и в первую очередь карусель (в одной из картин Штрогейма с Мэри Филбин [4], когда-то очень давно показывавшейся у нас).

И в тон их роли как бы музыкального сопровождения главному действию [карусель] приглушена бесфокусностью, в которой [ее] чертит объектив.

Однако тот вид «первопланной композиции», который я имею здесь в виду, идет в этом отношении дальше.

Описанный случай как бы добивается того, чтобы передний план не вырывался из глубины, не отрывался от нее. Иначе строится интересующий меня здесь тип композиции.

Здесь, наоборот, все направлено к тому, чтобы разъединить пассивное сосуществование переднего плана и глубины.

Все направлено к тому, чтобы как можно более резко обособить каждый из них и воссоединить их по-новому — через взаимный композиционный учет разработки каждого из них, которая

реально и осязательно протягивается от того, что когда-то было «плоскостью экрана», до... проекционной будки.

Кругом свешиваются ветви, въезжая в зрительный зал.

В объятия зрителя сквозь рамку экрана прыгают пантеры и пумы. И т. д. и т. п.

Разный расчет при съемке заставляет изображение становиться то бесконечно раздвигающимся в стороны и вглубь — пространством,

то материально надвигающимся на зрителя реально ощущаемым трехмерным — объемом.

И то, что мы привыкли видеть изображением на плоскости экрана, внезапно «заглатывает» нас в невиданную ранее заэкранную даль или «вонзается» в нас никогда прежде с такой силой не осуществимого «наезда».

Здесь не столько передний план, которому «подыгрывает» фон, сколько динамическое — драматическое! — взаимодействие переднего плана и глубины, из которой как бы активно проступает, вырывается передний план, выделяющийся из глубины, как бы противопоставляющейся ему и через композиционный учет этого противопоставления приобретающей с ним новое активное композиционное единство. И подчеркнутая равно резкая видимость переднего плана и глубины как бы особенно резко подчеркивает иное качество задач, которые себе ставит этот тип композиции.

Практически подобный кадр строился на чрезвычайно резком выдвижении вперед переднего плана, взятого очень крупно (сверхкрупно) при сохранении почти полной фокусности глубины.

(Фокусность глубины при этом смягчалась никак не в ущерб [ее] видимости, а лишь в той степени, как этого требовала воздушная перспектива,— в интересах максимального отделения глубины от переднего плана.)

Такой кадр через ощущение громадного интервала между размером фигур предметов переднего плана и глубины уже чисто масштабными средствами дает максимальное ощущение иллюзии уходящего вглубь пространства.

Этому ощущению еще способствует сво[йство] короткофокусного объектива («28») прочерчивать перспективу, [заставляя ее] искаженно-подчеркнуто сбегаться вглубь.

Эта особенность объектива «28» — кстати сказать, единственного в те времена способного одинаково в фокусе рисовать как деталь переднего плана, так и весьма углубленную даль [5] — способствует тому, что масштаб предметов по мере удаления от аппарата изменяется чрезвычайно быстро, а предметы в глубине становятся сверхминиатюрными.

Привлекательность средств подобной композиции одинаково сильна как в тех случаях, когда оба плана (глубина и передний план) «сюжетно» противостоят друг другу, так и в тех, когда они

едины по тематической слиянности материала. Как и всегда, в вопросах композиции они равно убедительны для разрешения прямо противоположных задач.

В первом случае — это максимально мыслимое внутри одного кадра противопоставление не только планов действия, но и самих категорий объема (округлость переднего плана) и пространства (глубина).

И в таком случае эти средства композиции сильнейшим образом выражают конфликтное раздвоение внутри темы. (Например: полководец, с первого плана вглядывающийся в даль — в глубь кадра,— откуда ожидается наступление противника.)

Во втором случае средства подобного же построения с легкостью ассимилируются в представлении об единстве частного (детали переднего плана) и общего (целого, занимающего глубину).

(Например: первый план барабана, выбивающего дробь марша, которым через кадр движутся лавиной войска.)

Конечно, акцент того, в каком аспекте будет воздейственно прочитываться такое построение в разных случаях, зависит в первую очередь от сюжетного контекста, но в очень большой степени и от обработки остальными средствами пластической выразительности.

(Значительную роль здесь будут играть цветовая и световая характеристики планов, тональная и линейная их разработка — мягкость и резкость, угловатость и округлость и т. д. и т. д.)

Особенно драматически впечатляющи, конечно, те случаи, когда композиция объединяет оба случая.

Таков, например, случай, когда тематическое единство содержания первого плана и глубины пластически решено в самом резком противопоставлении — и цветом и масштабом — между фоном и элементом переднего плана.

Так именно разрешен один из наиболее впечатляющих кадров первой серии «Ивана Грозного».

Это достаточно запоминающийся — кульминационный — монтажный кусок в сцене, когда народ крестным ходом приходит в Александровскую слободу звать Ивана обратно на царство.

Кадр построен на необъятном снежном поле с черной тоненькой змейкой крестного хода из глубины.

На этот фон сверху — из-за кадра — опускается наклоняющийся в своем согласии вернуться в Москву гигантский профиль Ивана (верх головы и затылок — срезаны).

Здесь при самом резком масштабном и цветовом пластическом противопоставлении царя и крестного хода их объединяет внутреннее содержание сцены единства царя с народом, игровой элемент наклона головы, дающей согласие, и линейное соответствие очертаний царского профиля и контура движения крестного хода.

Особенно широкую «моду» на этот композиционный прием ввела в кинематограф моя картина «Старое и новое» (1926—1929).

Именно здесь он особенно разрабатывался и обследовался *, хотя отчетливо вспоминаю первые свои попытки на поприще подобной композиции еще в 1924 году при работе над «Стачкой»; попытки успехом не увенчались ввиду отсутствия в то время в арсенале моих технических средств... объектива, способного на подобную съемку!

Весьма «сенсационными» были и аналогичные построения кадров в нашей мексиканской картине, снимавшейся сразу же после «Старого и нового» (Мексика, 1931—1932).

Там в сценах «Дня мертвых» комбинировались первые планы картонных черепов с общим планом колеса смеха в глубине, а иногда кадр по диагонали совмещал профиль мексиканки с общим видом... целой пирамиды.

С той поры подобная манера композиции кадра считается чуть ли неотъемлемым признаком моей композиционной стилистики.

Однако очень часты подобные построения и в работах Уильяма Уайлера [6].

Не знаю, следует ли здесь говорить о влиянии.

Тем более что у Уайлера этот композиционный прием обычно мало связан с вопросом тематической выразительности и даже довольно редко служит целям сугубо заостренного сюжетного раскрытия.

Поэтому подобные образцы в его работах значительно более сдержанны по форме и чаще всего просто ласкают глаз этой, на мой взгляд, очень органичной для кинематографа манерой компоновать кадры, которой он владеет с большим совершенством.

Таковы у Уайлера, например, бесчисленные кадры в прекрасном фильме «Иезавель» (1938), снятые то сквозь колеса подъехавшего экипажа, то — сквозь расставленные ноги пьяницы около стойки бара и т. д.

Не уступают им по чисто пластической выразительности и кадры более поздних «Лисичек» [по пьесе] Лилиан Хеллман [7], где пользование объективом «28» доведено почти что до злоупотребления, но где имеется и особенно запоминающийся великолепный кадр, в котором на фоне позади крупного плана затаившей дыхание убийцы Бэтт Дэвис [8] падает на лестнице в глубине умирающий Герберт Маршалл [9].

---

* В этой же картине фигурирует образ «бюрократической машины», которая, заполняя собой весь экран и почти что вываливаясь из него, была представлена в виде грандиозного, небывалого и пугающего индустриального сооружения.

На самом же деле это была всего-навсего каретка обыкновенной пишущей машинки, по искаженно снятая объективом «28» согласно «всем правилам» первопланной композиции! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

«Старое и новое»

«Да здравствует Мексика!»

«Иван Грозный»

ГЛУБИННАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАДРА

Уайлер здесь стоит на полпути между манерой Штрогейма (у которого он когда-то работал ассистентом) и значительно более поздней работой Орсона Уэллса, который в «Гражданине Кейне» доводит самый прием местами до трюка и абсурда [10].

В живописные предтечи подобной композиции кадра следует, конечно, отнести Эдгара Дега и Тулуз-Лотрека, как и композиционную манеру тех японцев, которые оказали на них в этом отношении несомненное влияние [11].

Раннее мое увлечение как теми, так и другими, вероятно, в свою очередь помогло мне выработать мой личный подход в принципах описанного метода «первопланной композиции».

Так или иначе — мы видим, что особенности стереокино теснейшим образом связаны с эстетикой самых близлежащих областей двухмерного кино. И даже глубже — с определенной областью первопланной композиции в произведениях как западной, так и восточной живописи *.

---

* О самих принципах первопланной композиции кадра можно здесь отметить, что связь она имеет не только с переходом в область стереокино.

Принципы ее теснейшим образом связаны еще и с монтажом.

Еще очень давно я писал, что монтаж есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра [12]. То есть, другими словами, что внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения «разламывает» рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров.

Кадр типа первопланной композиции, как я его понимаю, и есть, собственно говоря, та крайняя степень внутрикадрового напряжения, после которого ему только и остается «взорваться» в два самостоятельных монтажно сталкивающихся новых кадра.

Первопланный барабан одного из наших примеров при желании повысить интенсивность выразительности куска вырвется в самостоятельный кадр крупного плана барабана, который пойдет в монтажную перерезку с двигающимися войсками.

А пейзаж глубины из другого примера отделится от первоначального кадра в самостоятельный пейзаж, который станет в монтажной форме вслед за крупным планом глядящего вдаль полководца.

Но еще любопытнее другая «историческая» функция этого типа композиции.

Она — по крайней мере лично мне — очень помогла освоению принципов ... звукозрительного контрапункта.

Действительно, от двупланной композиции двух различных пространственных измерений было как-то естественно переходить в аналогичную же двупланную композицию, где сами измерения уже принадлежат к разным областям, к двум разным «сферам»: к области изображения и к области звука.

Я думаю, что мои интенсивные поиски «соизмеримости» звука и изображения и нахождение принципов ее через равно основоположный для обоих исходный «жест» целиком растут из привычки моей и внутри самого изображения всегда работать в порядке композиционного сочетания двух планов разных измерений, разных масштабов, разной пластической выразительности.

И в конечном результате звукозрительный кадр (монтажный кусок с наложенной на него фонограммой) есть совершенно отчетливо выражен-

Тут, может быть, интересно отметить тот факт, что большинство образцов подобной композиции из области «плоского» кинематографа пока что по впечатляющей своей силе превосходят то, чего по чисто техническим своим возможностям до сих пор не достигло стереокино.

Это объясняется в значительной степени тем, что технические возможности стереосъемки пока что скованы возможностью применять всего лишь только один — и притом наиболее невыразительный — объектив: «50».

Но тем не менее, пусть еще не до конца совершенно, именно стереокино дало нам как физически ощутимую реальность те два пространственных устремления, к которым всеми доступными ему средствами давно уже «рвался» двухмерный кинематограф.

Способность с интенсивностью — никогда прежде не имевшей такую силу — «втягивать» зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее реально и сокрушительно «обрушивать» на зрителя то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности.

— Ну и что же? — спросите вы.— Почему эти две «удивительные» возможности стереоэкрана должны иметь нечто сугубо привлекательное для восприятия зрителя?

Для ответа на этот вопрос вспомним прежде всего, что стереокино не только очередная фаза технического развития «обыкновенного» кинематографа, не только внучатый племянник изобретения Люмьера и Эдисона, но еще и праправнук... театра, для которого оно является наиболее молодой и новой — сегодняшней ступенью его социального развития.

И загадку действенности самого принципа стереокино — ежели таковая в самой его природе заложена — следует искать, конечно, здесь, на путях сквозь историю развития театра.

И если мы выше обнаружили главные признаки стереокино под знаком того, как экранное зрелище из него «вонзается» в зрительный зал и, в свою очередь, «заглатывает» его — зрителя — «в себя», то совершенно естественно искать ответа на интересующий нас вопрос именно по линиям взаимосвязи и взаимодействия зрелища и зрителя сквозь перипетии исторического развития театра.

Здесь эти взаимоотношения сразу же сгруппируются по трем фазам.

ная новая стадия развития внутри понятия первопланной, а по существу — двупланной композиции.

Очень любопытно, что только из круга подобных представлений родятся и правильные принципы взаимоотношения предмета и связываемой с ним окрашенности в том виде, как они могли лечь в основу эстетики цветового кинематографа.

Но об этом — особо и в другом месте [13]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

От стадии первичного неразделенного существования зрелища, не знающего еще деления на зрителя и лицедея,— к раздвоению его на участника и созерцателя.

И от этой фазы к новому воссоединению действия и аудитории в некоторое органическое целое, в котором зрелище пронизывало бы зрительскую массу и вместе с тем вовлекало бы ее в себя.

Каждая из фаз представлена на протяжении истории ярко и выразительно.

Первичная общность и нераздельность действия и аудитории на стадии «соборных» форм первоначальных коллективных «действ», коллективных церемониалов или обрядов.

Одинаковых в этом — будет ли это касаться форм древнейшего дифирамба, теряющегося в глубине веков [14], или коллективных ритуалов Сиама и Бали [15], пережиточно бытующих еще в середине прошлого столетия в том самом виде, как они существовали, вероятно, с доисторических времен.

Сюда относятся дошедшие до нас из-под пера американки-гувернантки при банкокском дворе шестидесятых годов [16] описания коллективных действий и процессий с поголовным участием в них всего городского населения.

И в этих же процессиях удивительные средства реализации якобы по ходу процессии динамически сменяющегося воображаемого места действия через посредство «звуковых декораций», сопутствующих ее движению:

специальные звукодеи посредством криков или причудливых инструментов то подражают пению и крику обезьян и птиц — и тогда считается, что процессия проходит сквозь лес, или же они имитируют в звуках морской прибой — и тогда процессия полагается проходящей по поверхности водных просторов. И т. д. и т. д.

В таком же роде, как недифференцированные «коллективные действия», могут рассматриваться и потоки паломников, на коленках вползающих на пирамиды, увенчанные католическими соборами, что мне приходилось самому видеть в Мексике.

На пути паломников — на отдельных поворотах их пути — стоят каменные напоминания о «двенадцати станциях» на пути Христа к Голгофе.

И около каждого из этих знаков толпа паломников внутренне в мыслях прочитывает соответствующий эпизод из всем одинаково известной драмы о страстях господних.

В дальнейшем, совершенно подобно тому как в жизни дифирамб распадается на действующих, то есть исполняющих, и сочувствующих, то есть созерцающих,— так и здесь эти каменные напоминания оживают сперва «живыми картинами», инсценированными в алтарной части собора, с тем чтобы в скором будущем

начинать играться живыми эпизодами сценического действия мистериальных спектаклей.

Уже не паломники, а зрители (которых не без основания и позже иногда продолжают обозначать этим же термином: вспомним массовые «паломничества» на Вагнеровские фестивали в Байрейт или ежегодные потоки «паломников» на рейнгардтовские спектакли в Зальцбурге! [17]), «настоящие» зрители, жадные до зрелища, теснятся перед этими подмостками, на которые, отделяясь, перешла зрелищная сторона прежнего единого коллективного действия, резко разделив функции «участия» и «соучастия» на две самостоятельные половины, между которыми прочертилась непримиримо разъединяющая их линия рампы...

И замечательно, что почти сразу же с наступления этой второй решающей фазы в истории театра — с момента «раздвоя» на зрителя и участника — начинается «тоска» по воссоединению этих двух разобщенных половинок!

И [это] не только в новейшее время, но и на протяжении всей истории театра, которая в бесчисленных образцах театральной техники прошлого сквозь века, на каждом почти шагу неизменно и последовательно раскрывает все одну и ту же разную по своим формам, но единую в своем устремлении тенденцию «перекрыть» этот разрыв — «перекинуть мост» через «пропасть», отделяющую зрителя от актера.

Попытки эти группируются от самых «грубо материальных» внешних приемов распланировки места зрелища и действия и сценического поведения лицедеев вплоть до самых тонких форм «переносного» воплощения этой мечты об единстве зрителя и актера.

Причем тенденция «внедриться» в зрителя и тенденция «втянуть» зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы основного оптического феномена стереокино!

Но не будем в наших утверждениях голословны. И постараемся в порядке беглого экскурса через разные этапы развития театра проследить, как в разных случаях реализовалась эта «сквозная» тенденция к воссоединению зрителя и лицедея, зрительного зала и подмостков, зрительских масс и самого зрелища.

Наиболее отчетливый «след» первоначального неразделенного единства зрителей и исполнителей, конечно, сохранился в античном театре.

Здесь в почти еще полном окружении действия на орхестре концентрически расположенными кругами зрителей, размещенных по ступенчато возвышающимся венцам, представлен как бы в гигантском увеличении тот естественный «кружок», в который есте-

ственно становятся вокруг лучшего из танцоров остальные танцующие, остановленные в своем собственном танце его превосходством, с тем чтобы любоваться его совершенством.

Где бы это ни случилось — в обстановке деревенского пляса или [в] негритянском дансинге в Гарлеме, или даже в бальном зале,— везде и во всех случаях круговое размещение вокруг лучшей пары или лучшего танцора возникает совершенно естественно.

И форма расслоения «по кругу» на действующих и заглядывающихся — это совершенно естественная первоначальная форма «раздвоения» единого танцующего коллектива на зрителей и исполнителей.

Интересно отметить, что эта «естественная линия», по которой группируются зрители, любуясь зрелищем, помогла не только определить естественную «округлость» театрального помещения древних. Существует мнение, что она же способствовала также выработке и того вида театра с «подковой» ярусов, который вплоть до нашего времени остается стандартной формой театральных помещений.

Известна гравюра Жака Калло, изображающая театральное представление в помещении нынешнего дворца Уффици по случаю карнавала 1616 года во Флоренции.

В глубине помещения — сцена с кулисными (лесными) декорациями и лестницей с двумя изогнутыми боковыми пандусами, ведущими в партер.

Вдоль партера справа и слева уступами около восьми рядов скамей для зрителей.

Кроме того, часть партера занята зрителями, которые и здесь, согласно традиции, размещаются стоя.

Однако центральную часть партера занимают танцоры, сошедшие со сцены, и зрители партера «естественно» окаймляют их линией вытянутой подковы.

Существует мнение, будто эта линия естественного размещения зрителей, схваченная Калло именно в этой гравюре, помогла в дальнейшем выработке очертаний «ярусного» театра, сохранившего форму подковы и после того, как партер заполнился рядами скамеек и кресел для зрителей.

Но греческий же театр в зародыше содержит уже рудименты и последующих форм противопоставления актера и зрителя. Ведь часть орхестры уже срезана прямым помостом «скены». И все более нарастающая тенденция к раздвоению и противопоставлению их друг другу выражается тем, что действие из орхестры все более и более втягивается на помост, а зритель начинает затоплять собой орхестру, превращая ее в «партер», оставляя лишь узкую полоску около помоста для будущей ямы... оркестра и примыкает к

скене, уже ставшей сценой, расположенной параллельно аудитории.

Это параллельное соразмещение сцены и зрительного зала, конечно, еще более резко выражает противостояние обоих (как стенка против стенки!) и выражает эту тенденцию еще отчетливее, чем более ранняя стадия кольцевого противостояния в более раннем круговом типе зрелища.

В мистериальном театре уже окончательно укрепляется и уже явно превалирует этот второй тип линейного параллелизма, окончательно сменившего параллелизм концентрический.

Таков, например, был известный вид помоста с большим количеством мест действия, изображающий мистериальную сцену в Валансьене 1547 года (по миниатюре Юбера Кайо).

Однако примерно к этому же времени относится и случай помоста с декоративными «домиками» (mansions), поставленного не против публики, но прорезающего массу зрителей, разделяя ее надвое таким образом, что зрители смотрят на протекающее между ними действие с двух противоположных сторон.

Таково размещение помоста и зрителей на грубом рисунке XVI века, приложенном к рукописной записи текста «Страстей господних» второй половины XV века, находящейся в Фюрстенбергской придворной библиотеке в Донауэшингене.

Аналогичное решение сценического действия, прорезающего аудиторию зрителей, находящихся справа и слева, мы находим и позже. Существует, например, гравюра XVI века, изображающая «Le ballet de la Royne» *, сочиненный итальянцем Бальтазарини и показанный в 1582 году Генриху III и его двору по случаю бракосочетания Маргариты Лорренской с графом Анн де Жуайезом.

(Постановка этого балета обошлась около тысячи двухсот экю и начинает собой полосу тех роскошных придворных представлений, которыми в дальнейшем блистают дворы Людовиков XIII и XIV.)

Здесь спектакль играется в закрытом помещении — в продолговатом зале.

Справа и слева во всю длину зала размещены уступами два яруса мест для зрителей.

В глубине зала устроен — во всю его ширину — помост с декоративным фоном.

В другом конце зала восседает король и новобрачные, окруженные почетными гостями.

Весь же «партер», то есть все помещение зала, отведено под балет, как видим, окаймленный зрителями справа и слева.

---

* Значительно более поздно такой же тип сцены пользует для одного сценического проекта американец Норман Бэлл-Гэддес [18]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Сюда, в «партер», вытеснено не только действие балета, но здесь же расставлены и отдельные элементы декорации.

Так, слева, примерно в середине зала, имеется некое не очень понятное сооружение в виде клубов облаков.

Зато справа размещена совершенно реалистически воспроизведенная группа деревьев с играющим между их стволами на свирели актером, одетым фавном, и светильниками, подвешенными среди древесной листвы.

Если я не ошибаюсь, то, кажется, на помосте донауэшингенского типа осуществлялась в свое время Н. Н. Евреиновым постановка «Франчески да Римини» в зале Петербургской консерватории [19].

Публика так же размещалась с двух его сторон, а действие развивалось на самом помосте посередине.

И в таком случае можно было бы сказать, что то, что когда-то, на ранних этапах развития театра, являлось одной из фаз разъединения зрителя и актера, позже — в пору заката буржуазного театрального искусства — почти в таком же самом виде служило задачам «объединения» их! Ибо разве не шагом, направленным к взаимному «врезанию» друг в друга действия и аудитории, прочитывается таким образом размещенный сценический помост в окружении повсеместно торжествующих театральных помещений, рампой и занавесом всячески поддерживающих физическое раздвоение участников зрелища?

Так или иначе, постепенно одерживает верх тенденция четкого разграничения сцены и зрителя.

Тенденцию окончательно подчеркивают опустившийся между ними занавес и отделяющая их друг от друга рампа.

Но достаточно было достигнуть этого этапа, как сейчас же начинается и «игра назад», начинают делаться самые разнообразные попытки восстановления утраченного единства — втягиванием либо публики в действие, либо действия — в публику.

Интересно при этом отметить, что попытки эти идут как бы в порядке «обратной симметрии».

Сперва они сводятся к всяческим приемам простого физического «преодоления рампы», пробегающей между зрителями и актером, расположенными лицом к лицу.

Затем — по мере приближения к нашему времени, знаменующемуся в искусстве развитием кинематографа,— бурно расцветают эксперименты, вновь возрождающие концентрические типы объединения зрителя и зрелища.

Достаточно вспомнить, как поспешно (и плодотворно) на этом этапе подхватывается в интересах театра традиция первоначальных зрелищ, неизменно сохранившаяся в цирковых представлениях; все равно, будут ли это представления цирка Франкони в Париже начала XIX века или современного ему «Sans pareil

théâtre'a» * в Лондоне, располагавшего оборудованной театральной сценой и одновременно же «партером», легко обращаемым в цирковую арену, и вплоть до нашего [века] в «водяных пантомимах» цирков Саламонского, Чинизелли и Труцци у нас или цирка Буша в Берлине.

Тематический диапазон подобных пантомим был поистине всеобъемлющ и необъятен.

Так, в детстве я видел в Риге у Труцци цирковую пантомиму на материале «Шерлока Холмса» Конан-Дойля.

А в тридцатых годах — у Буша — еще более колоритное зрелище на темы... французской революции.

«Гвоздем» этой «водяной» пантомимы был ее финал, когда, видя свою неизбежную гибель, обреченные историей «аристократы» после обильного ужина добровольно и горделиво погружались в наполненную водой арену, таинственно исчезая в ее глубине.

Менее искушенная часть зрителей — незнакомая с устройством подводных труб, через которые «утопившиеся аристократы» выныривали из бассейна где-то позади конюшен,— долго и недоуменно продолжала после спектакля глядеть в водные «глубины» цирковой арены, то ли ожидая, что вынырнут сами участники зрелища, то ли рассчитывая увидеть их всплывшие трупы!

Возвращение этих продолжавших «теплиться» в цирке принципов в театр, который старается на сцене вновь возродить античные постановочные традиции, и сближение действия со зрителем дали столь значительные для своего времени постановки, как «Эдип» на арене цирка и спектакль «Дантон» в «Grosses Schauspielhaus» [20] (Берлин), где под действие был отведен весь партер зрительного зала.

Такое соразмещение характеризует не только массовые зрелища, патетические драмы и представления, связанные с громадными масштабами самих событий.

В Вашингтоне в предвоенные годы был открыт небольшой театр, построенный по этому же типу,— театр, в котором игрался «интимный» — «комнатный» репертуар, но на такой же площадке, со всех сторон окруженной зрителями.

Еще дальше идут попытки организации представлений (на площади Зимнего дворца или Фондовой биржи) в первые годовщины Октября [21]. В них воссоздавалась еще последовательно более ранняя фаза театра, но на принципах приближения к началам коллективно-массовым.

Однако эти попытки, совершенно так же как и попытки реконструкции карнавальных спектаклей-процессий, не оказали решающего влияния на практику театра.

---

* «Несравненный театр» *(франц.)*.

И, вероятно, по двум причинам.

С одной стороны, в них чрезмерно сказывалась реконструктивно-стилизаторская сторона. Не надо забывать, что подобные представления в первую очередь осуществляли люди, известные своим стремлением стилизаторского возрождения манеры театров былых времен.

И поэтому в опытах массовых празднеств так сильно выражен был столь неорганичный для нашего времени и его тематики «дух» театров иных — отживших — эпох, ни социально, ни даже... климатически никак не близкий тому, чем должны были быть такие зрелища первых лет революции.

С другой стороны, сама «техника» подобных «действ» была чрезмерно архаичной. То, что являлось естественной формой выражения массовых чувств эпохи «ремесленных братств», было, конечно, не совсем на уровне эпохи пролетарской революции!

Однако сама тенденция коллективно-массового воссоздания подлинных событий на местах подлинного их свершения очень быстро нашла свое исторически оправданное выражение в... историко-революционном кинематографическом фильме — впервые именно в советской кинематографии, — как бы подхватившей традиции прежних коллективно-массовых представлений, но вместе с тем через средства киноискусства сумевшей эту тенденцию представить в новых, а не в отживших формах и технике. 451

Так развивалась тенденция втягивания действия внутрь зрительского окружения. В образцах массового фильма эта тенденция достигла высшей своей точки в том, что в это действие динамической игрой (не менее динамичной, чем игра актера) втягивались дворцы и крепости, мосты и броненосцы, заводы и просторы полей, то есть все реальное окружение раскинувшейся вокруг зрителя многообразной действительности.

На этом этапе уже трудно отличить знак взаимодействия зрителя и окружения; и трудно сказать, есть ли это разрастание вовне — за пределы театра — и того действия, которое когда-то было оцеплено кругами зрителей, или же весь мир посредством кинообъектива обрушивается на опоясанного экранами и микрофонами зрителя.

Но любопытно, что эта вторая тенденция — охватить, обнять зрителя, втянуть его внутрь окружающего его действия — проходит через историю театра не менее красочно и последовательно, чем первая тенденция — ввергнуть зрелище в самую сердцевину концентрических колец зрителей, окружающих действие.

Мы, например, знаем по описаниям, что в староиспанском театре был не только высовывающийся в зал просцениум, но и просцениум круговой, со всех сторон окаймлявший места для зрителей огибавшим его помостом, по которому могло разбегаться действие вокруг аудитории.

Наглядных изображений такого порядка мне не приходилось видеть. Но зато могу указать на дошедший до нас проект театрального здания XVII века, в архитектурный замысел которого легла как основа тенденция опоясывать зрителя площадками действия.

Этот любопытный проект театрального помещения принадлежит Иосифу Фуртенбаху (род. в 1591 году), особенно известному тем, что он возродил для сценического убранства технику греческих периактов, называвшихся в XVI веке — «telari» *.

Проект этот относится примерно к 1655 году.

В основе его — восьмиугольный зал.

К четырем сторонам этого восьмиугольника примыкают четыре самостоятельные сцены.

Театральное действие могло идти по очереди на любой из этих сцен или на всех сразу **.

Но помещение это особенно примечательно еще и тем, что дает возможность не только играть «вокруг» зрителей, но при желании и «внутри» зрителей — внутри их окружения.

Для этого достаточно разместить зрителей амфитеатром на четырех сценах вокруг центрального зала.

В таком виде зал этот был рассчитан на турниры, балеты и тому подобные зрелища и празднества.

Не знаю, ранние ли воспоминания о проекте Фуртенбаха (с которым я был знаком с 1915 года, еще во время студенческих занятий архитектурой) или какие-либо иные наводящие ассоциации влияли на меня, но так или иначе сходная тенденция сказывается в пространственном разрешении почти всех моих спектаклей, осуществленных до фильма «Стачка», начиная с самого же первого опыта — постановки (совместно со Смышля-

---

* Периактами назывались те трехгранные вращающиеся призмы с по-разному расписанными гранями, которые в греческом театре служили сменяющимися декорациями в зависимости от того, какой из граней их поворачивали к зрителю.

Когда-то очень давно, в 1921 г., мечтая о вихревом темпе ярмарочной сутолоки для постановки «Варфоломеевской ярмарки» Бена Джонсона, я хотел по системе периактов построить систему по трое скрепленных ярмарочных лавчонок и балаганов, размещенных к тому же еще на вращающейся сцене: количество смен мест действия и мгновенность переброски игры из угла в угол ярмарки при таком разрешении были бы совершенно необъятны! При этом достигался бы «карусельный» эффект в сценах погони или кульминационных моментах, когда одновременно вращалось бы «все на свете». То, что с легкостью делает монтаж в кинематографе,— уже давно мечталось мне и мучило меня еще в «тесных» рамках сценической техники. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** План этого театрального зала мне приходилось видеть только в книге Г. Лукомского «Старинные театры», том 1, стр. 273. Любопытно, что упоминания об этом проекте нет в книгах по истории [театра] Аллардайса Никколса, Иозефа Грегора, Фридли и Ривса. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

свым[22]) «Мексиканца» Джека Лондона в Первом Рабочем театре Пролеткульта (в Каретном ряду в 1920 году).

В «Мексиканце» как бы частично реализуется проект Фуртенбаха, и притом в обоих своих аспектах сразу.

В центр зрительного зала выносится площадка бокса (на которой происходит кульминация действия), а вдоль портала сцены уступами выстраиваются места для той части зрителей вокруг ринга, которую играют артисты. Эти уступы, смыкаясь с линией лож и ярусов самого помещения театра, превращали его в общий круг, очерчивающий площадку действия, помещенную в центр зрительного зала — прямо посреди публики.

Если здесь подобное размещение определяется не только выразительными возможностями, но и чисто бытовой конфигурацией расположения зрителей при боксерских состязаниях, то в одном из ближайших последующих сценических проектов расширение подобного же замысла исходит уже из вовсе иных предпосылок.

Прежде всего из динамики быстрой смены мест действия и возможностей его пространственных перебросок.

Это был проект постановки в «американизированных» темпах детективно-приключенческой пьесы на тему похищаемых изобретателей и патентов (1921 год).

Двенадцать театральных помостов со сменяющимися декорациями должны были окружать зрителя.

Действие должно было перелетать со сцены на сцену, проводиться одновременно на нескольких из них сразу или на всех вместе взятых и, кроме того... над головами зрителей: на висячих мостах и канатах, куда выносились бы особенно драматические ситуации. Места для зрителей должны были вращаться *, хотя имелся и проект... вращающегося зрительного зала, который мог бы всех зрителей разом оборачивать в нужную сторону.

Постановка пьесы не была осуществлена. Но помню, что под нашу затею Моссовет отдавал в 1921 году круглое помещение бывшего манежа на Цветном бульваре рядом с Госцирком.

Таковы разнообразные попытки концентрически-кольцевого объединения зрительских масс и зрелища от самых древнейших образцов к новейшим.

Я не стесняюсь ссылаться и здесь и в дальнейшем на разные примеры из моей собственной театральной практики.

И это потому, что моя практика относится к тому моменту, когда, как мне кажется, театральное искусство приблизилось к обретению в кинематографе тех возможностей, которые театру были в свое время недоступны.

---

* Значительно позже, когда я уже целиком ушел на работу в кино, интересные замыслы в подобном же направлении осуществляет Охлопков в своем Реалистическом театре[23] на углу площади Маяковского. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

И я в своей театральной практике еще застал тот период, когда театр стремился — оставаясь в собственных пределах — осуществить те задачи, которые с легкостью — и притом реалистически! — разрешает только кинематограф.

Понятно, что театру этого этапа его развития для неполного достижения этих возможностей приходилось почти полностью расплачиваться тем, что входит в понятие сценического реализма.

Висячие мосты над зрительным залом; помосты вокруг зрителей для мгновенной перемены мест действия; перпакты на вращающейся сцене, естественно не допускающие изобразительного оформления в иллюзорно-живописных традициях, считающихся неотъемлемой частью реализма театральной декорации, и т. д. и т. д.

Очень характерно, что с того момента, когда кинематограф твердо становится на ноги и в экранных своих возможностях воплощает большинство из тех тенденций, к которым стремился театр, — сам театр совершенно отказывается от новых «исканий» и экспериментаторства по этим областям.

Этим лишний раз подтверждается тот факт, что наиболее бурное «искательство» в области театра — отсчет которого следует вести, пожалуй, от раннего этапа истории Художественного театра, — отнюдь не всегда был обусловлен только необоснованным «штукарством» или погоней за сенсацией, как думают некоторые «театроведы»!

В лучшей своей части эти искания отражали все более и более обостряющуюся потребность добиться наиболее полного воссоздания реальности.

Более общественно-прогрессивная линия театра видела неотъемлемость подобной реальности от задач осмысленного отражения социальной действительности и, в меру сил, донесла эти традиции до порога Октября, откуда только и могло начать существовать во всей полноте подлинно реалистическое искусство — искусство социалистического реализма.

Отсюда ряд театров в целях широчайшего отображения картин подлинной жизни стремился к возможно более точному воссозданию ее на подмостках, всячески стараясь дать полную иллюзию действительности во всех ее мельчайших подробностях.

Примыкание к принципам натурализма как в сценографии [24], так и в игре здесь вполне естественно.

Противоположных сценических тенденций придерживалось другое театральное направление.

Далекие от прогрессивных стремлений (а иногда и просто реакционные), его представители искали «иной» реальности и иной «правды».

«Конечную реальность» они видели в индивидуалистически изолированном внутреннем мире своих героев.

И в сценической интерпретации своих постановок театры такого сугубо субъективного толка полагали исходной реальностью не полноту сценического отражения объективной действительности, а одну лишь подлинность сценического факта как такового.

Отсюда условное изображение действительности, представляемое внеиллюзорно, да еще с резко подчеркнутым напоминанием о том, что в самом представлении единственной до конца подлинной реальностью является только реальность самого... спектакля, самого сценического действия и поступка, а отнюдь не того, что они представляют или изображают.

Но в приемах и выразительных средствах подобного «условного» театра были и такие, которые представляют для нас определенную ценность.

Достаточно хотя бы вспомнить упор, который делает подобный театр на «наводящую деталь» в отличие от попытки воспроизвести все детали подробности места действия и игры.

Характерная деталь способна вызвать в воображении зрителя реально ощущаемое целое, освобождая от необходимости все это целое фактически реконструировать перед ним *.

Отсюда естественное сближение этого театрального крыла с импрессионистическим направлением, широко распространенным в это время как в литературе и музыке, так и в живописи.

Так обрисовываются две несводимые крайности представлений о реальном и изображении реального. В досоциалистическую пору они, конечно, неспособны найти общий язык в системе некоего единого синтеза тех разнообразных и здоровых зерен, которые они несли в себе наряду с неизбежными ошибками, перегибами и теоретическими заблуждениями.

К этому не было еще достаточных социальных предпосылок.

И в младенческом возрасте еще находилось то искусство «будущего театра» — кинематографа, которому единственно стало под силу уже по природе основных черт самих своих *технических* средств и возможностей органически и легко разрешать то, что для театра прошлого являлось сложнейшими проблемами *эстетического* порядка [25].

Очень любопытно, однако, отметить, что даже и в ту пору развития театра именно в среде русской журналистики уже маячило известное предвидение возможного «синтеза» обеих этих линий развития русской театральной культуры.

И любопытно, что подобный синтез рисовался этим авторам не только за пределами «собственно» театра, но и именно в области кинематографа.

---

* «Крупный план» в кинематографе в большой степени является — уже реалистическим, а не «условным» — наследником воплощения этой тенденции. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Если принять во внимание зародышевое состояние кинематографа тех лет — речь идет о 1908 годе! — то этим авторам нельзя отказать в известной «дальновидности».

Подобную точку зрения выражал в те времена и небезызвестный В. Фриче[26] — в дальнейшем, уже в послеоктябрьский период, повинный в достаточном количестве антимарксистских суждений по вопросам искусства.

Многое в тогдашних его суждениях уже несло зародышевые признаки того идеологического неблагополучия, из которого развились его ошибочные в дальнейшем взгляды.

В статье своей «Театр в современном и будущем обществе» (см. сборник статей «Кризис театра», книгоиздательство «Проблемы искусства», М. 1908) он рисует довольно наивную картину театра социалистического общества:

«...В социалистическом обществе сцена должна снова слиться с публикой, и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. п. ...» (стр. 185).

Слишком явно здесь смешение действительного возврата к прежним, уже изжитым формам — с тем «как бы возвратом» к прежнему, согласно которому идет подлинное развитие вперед.

Фактической неудачи подобного «реставраторства» в первые годы фактического существования социалистического государства мы уже коснулись выше. А на то, чтобы разгадать значение для социалистического общества роли кинематографа, у Фриче проницательности, конечно, не хватает.

«Поле битвы» соревнования между театром и кино, то есть окончательную победу, он хотя и оставляет за кинематографом, но видит в нем отнюдь не важнейшее из искусств победоносного пролетариата, но совершенно ошибочно видит в нем идеальное воплощение принципов буржуазной культуры:

«...Поле битвы останется за кинематографом, более всякого другого театра соответствующим условиям буржуазно-капиталистического общества, вступившего на путь развитой машинной техники!..» (стр. 174).

И, собственно говоря, совершенно неожиданно и непонятно, почему на долю театральных представлений общества социалистического — общества еще более развитой индустриальной культуры и мощи — В. Фриче отводит это странное возрождение в коллективно-массовых действах типично «буколических» коллективных празднеств древности!

Однако в статье В. Фриче меня здесь интересуют отнюдь не эти ее части, а то, что он пишет о возможности синтеза основных устремлений как «натуралистического», так и «условного» («импрессионистического», как его называет Фриче) театра именно в кинематографе.

Кинематограф при этом он часто обозначает термином «механический театр».

Но термин этот, по-видимому, в первую очередь отражает в себе тот факт, что в дореволюционные годы кинематограф действительно успел выработать еще очень мало творчески живого из арсенала будущей эстетики своих собственных выразительных средств, ограничиваясь пока большей частью тем, чтобы механически воспроизводить театральную игру артистов.

(Не забудем, что только в 1909 году была снята знаменитая «Одинокая вилла»[27], где впервые под режиссурой молодого начинающего режиссера... Д. У. Гриффита впервые начала сниматься шестнадцатилетняя девочка Глэдис Смит, которой суждено будет стать известной под именем... Мэри Пикфорд! А «Нетерпимость» появилась только восемь лет спустя — в 1916 году.)

«...Место театра занял в эпоху расцвета машинной техники — кинематограф.

Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, механический театр был в значительной степени подготовлен натуралистической и импрессионистической драмой...

...Для того, кто приходил после натуралистического или импрессионистического театра в кинематограф, контраст между этими двумя разновидностями зрелищ не был уж очень резок. То, что стремились дать публике театры натуралистический (точное изображение жизни) и импрессионистический (ряд впечатлений) *, лучше и легче осуществлял театр механический. Между тем как режиссер-натуралист в своем искании правды на сцене то и дело натыкался на неодолимые технические преграды или на слишком большую дороговизну; между тем как даже самая тщательная и детальная декорация всегда как-никак сохраняла характер условности, кинематограф мог воссоздавать на экране какие угодно картины: крушение поезда, наводнение, сражение, улицы с их движением и сутолокой. Механический театр мог, таким образом, лучше всякого другого удовлетворить ту жажду реализма, которая, по словам Золя, мучает современного европейца и которую не считали возможным игнорировать даже сторонники «упрощенной» сцены.

В кинематографе зритель мог не только наслаждаться почти полным сходством между изображаемой и реальной действительностью, а находил также самые разнообразные, быстро меняющиеся впечатления, которые, не утомляя, вместе с тем все снова возбуждают его любопытство. Механический театр отвечал, таким

---

* Точнее было бы сказать: в отличие [от] «точного» и полного во всех деталях «изображения жизни» натуралистическим театром театр импрессионистический (условный) давал одни «намеки», по которым зритель внутренне воссоздавал то целое, частью которого являлись отдельная деталь, отдельный намек. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

образом, еще и другой потребности, характеризующей наше «лихорадочное и торопливое» время, а именно: жажде все новых и мимолетных образов, ощущений и настроений.

Кинематограф соединяет, другими словами, в себе сущность натурализма и импрессионизма: он в полном смысле «театр «модерн»...» (стр. 172—173).

* * *

Выше мы рассмотрели разнообразные попытки концентрически-кольцевого объединения зрительных масс и зрелища в различные моменты истории театра — от глубокой древности до новейших времен.

Но нужно сказать, что нисколько от этих попыток не отстает и другая линия попыток — тенденция (буквально или переносно) непосредственно «перекинуть мост» между зрителем и аудиторией в том случае, когда они расположены параллельно друг другу и разобщены занавесом, рампой или просто острым краем помоста.

На первом месте здесь, конечно, случаи «моста» буквального, как прямого воплощения самой тенденции и основного ее замысла — связать, сцепить, объединить раздвоенное и разобщенное!

Так, от древности подобный мост существует в японском театре Кабуки.

Здесь он именуется «Хана мити». Дословно это название означает «дорога цветов».

По смыслу — «дорога подарков»,— потому что вдоль этого моста, перекинутого со сцены через зрительный зал, восторженные зрители размещали подарки обожаемым артистам.

На эту «Хана мити» выплескивается действие в самые остродраматические моменты.

И выбегающий на него артист выносит в осязаемую близость со зрителем «крупный план» своего лица и одновременно с этим как бы сам внедряется в гущу сопереживающего с ним зрителя.

Так называемый «просцениум» — вошедший в моду и широкое употребление в наших театрах незадолго до первой мировой войны — тесно связан с этой традицией по драматическому своему назначению, а пространственно представляет собой нечто вроде «усеченной» цветочной дороги.

Однако в полном объеме подобная же «дорога цветов» существует не только в Японии.

Она же — неотъемлемая часть того широкораспространенного в Америке типа зрелищ, которое именуется «бурлеск».

Театры «бурлеск» — это несколько видоизмененная разновидность того типа зрелищ, который в Европе объединялся в понятии «варьете». Это набор маленьких скетчей, эстрадных номеров, песенок и выступлений «герлс».

И как раз для этих последних номеров — для выступлений «гёрлс» — американская «Хана мити» необходимейший атрибут.

Это по ней, двигаясь «гуськом» и раскачивая бедра, танцевальным шагом неизменно движутся сквозь зрительный зал более чем полураздетые девушки.

Весь «спектакль» этих театриков, по сюжетам и по интерпретации рассчитанный на все оттенки «игривости»,— в эти моменты непосредственного сближения между девушками и аудиторией достигает кульминации.

И какой степени темпераментности может достигать подобное общение, надо наблюдать уже не в относительно сдержанных полувертепах Секонд-стрита Нью-Йорка, а скорее в подобных же театриках более экспансивной Мексики, вроде театра «Molino verde» в Мексико-Сити, где партер заполнен одними лишь мужчинами, чаще всего парнями, из среды крикливых, суетливых и озорных грузчиков, шоферов такси, телеграфистов, почтальонов, подмастерьев кустарей и праздношатающейся городской молодежи, не уступающих друг другу в веселой похотливости и жизнерадостном цинизме.

Как видим, принцип «Хана мити» в любых своих «разрезах» есть образец наиболее наглядного и непосредственного воплощения принципа «вонзания» элементов зрелища в сердцевину аудитории.

И вместе с тем приведенными примерами, конечно, не исчерпываются все возможные разновидности частных форм, в которые выливается основная тенденция «Хана мити» — перекинуть мост с подмостков в аудиторию.

Так, например, в моей постановке 1923 года («На всякого мудреца довольно простоты») традиционная «Хана мити» свелась от широких горизонтальных мостков сквозь зрительный зал к... стальной проволоке, наискось протянутой через зрительный зал от пола площадки действия к перилам балкона в глубине нашего театрального помещения. По этой проволоке с площадки на балкон, «сквозь публику», балансируя китайским зонтиком, проходил ныне благополучно здравствующий режиссер Г. Александров, игравший в этой постановке «таинственного злодея» Голутвина.

Таковы некоторые из разновидностей, в которые пространственно облачается все одна и та же тенденция сближения и взаимного пронизывания аудитории и актера.

Однако есть, конечно, сколько угодно и других средств «сближения», для которых вовсе не обязательна такая физическая и пространственная «непосредственность».

Лицедей может не только физически «входить» в аудиторию.

Не только «сходить» с подмостков, усаживаясь на свободное место в первом ряду кресел и обмениваясь репликами с партнером, севшим верхом на суфлерскую будку.

Именно так вели диалог Панталоне и Бригелла в незабываемой постановке «Принцессы Турандот» в театре Незлобина, виденной мною в 1914 году в Риге.

Я до сих пор помню совершенное оцепенение от восторга перед этим спектаклем, восторга, достигавшего кульминации именно в подобные моменты «выведения из плана», с которыми я сталкивался здесь впервые.

Этот спектакль, кстати сказать, был для меня первым толчком к тому, чтобы самому заниматься театром.

А особенно острая реакция именно на этих точках спектакля, по-моему, не случайна: действовал, вероятно, не просто более или менее затейливый трюк таких построений, но, по-видимому, заложенная в нем очень глубокая тенденция (о которой еще подробнее — ниже).

Однако, так или иначе, для установления подобного физического единства с аудиторией лицедею, как сказано, вовсе не нужно каждый раз фактически перемещаться с подмостков в зрительный зал.

Разве не отдается он зрителю своей игрой? Разве не перебрасывает через рампу плоды своего дарования?

Но иногда актер не ограничивается тем, чтобы только это свое творческое вдохновение «перебрасывать» зрителю.

Ведь в арсенале сценических приемов эта тенденция может находить свое воплощение в прямом непосредственном обращении к публике — через реплику, тираду, монолог, обращенные непосредственно к зрителю.

И здесь мостом переброски окажется слово, прямо в лоб — в лицо — бросаемое аудитории.

Особенно, когда это слово призыва или слово обличения.

Так, во всех почти спектаклях «Молодой гвардии» [28] именно в публику прямо и непосредственно произносится клятва — присяга героической молодежи красногвардейцев; и почти физически ощущается реальный мост — не иллюзорной многоцветной радуги, по которой боги вагнеровского Олимпа переходят с райских лугов на землю,— мост нерушимого единения аудитории с подвигом и памятью тех реально погибших героев, которые в эти сценические мгновения говорят через уста представляющих их лицедеев.

А в «слове обличения» сценически в этом же направлении идет еще дальше... Художественный театр — этот последовательный адепт «четвертой стены» (физически, если не эмоционально целиком отделяющей актера от зрителя), заставляя покойного Москвина [29] в постановке «Ревизора» бросать слова: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» — прямо в зрительный зал.

Мало того — бросать их в зал.

Но бросать их, ставя ногу на суфлерскую будку и заливая на эти мгновения аудиторию электрическим светом люстры и бра.

Иногда это не тирада, грохотом раскатывающаяся над головами зрителей.

Иногда это не более чем лукавое «a parte» *, брошенное в публику в момент наиболее интенсивной иллюзорности действия, «заземляющее» его непосредственной связью со зрителем, сближая сценическую картину с подлинной реальностью в тот момент, когда она вот-вот была бы способна умчаться в умозрительную абстракцию или натуралистический обман.

Всякое подобное «выведение из плана», которым постановочно особенно богато пользовался так называемый «условный театр», а в личной актерской манере неподражаемый покойный Варламов [30] у нас или Эдди Кантор [31] и Эдд Уинн [32] в Америке,— есть, по существу, всегда попытки восстановления этого утраченного единства между лицедеем и зрителем, совершенно так же как и между уносящейся в «эмпиреи» театральной иллюзией и действительностью реально протекающего сценического процесса.

Эта традиция непосредственного живого общения «поверх рампы» так врастает в нас, что из пределов театра перебрасывается даже на кино.

Здесь, где мы имеем дело не с живым лицедеем, а с его экранным отражением, подобное a parte в публику, конечно, вдвойне курьезно.

И тем не менее этот прием имеет место и здесь.

Это не только замыслы вроде тех, которые мне излагал Пиранделло [33], когда мы с ним встречались в 30-х годах в Берлине.

Он хотел писать сценарий, в котором лицедеи с экрана спорили бы с ...проекционной будкой.

В осуществлении подобного замысла его на очень, очень много лет опередил Чаплин в одной из самых ранних своих комедий, где он только еще подыгрывает когда-то знаменитому Фатти Арбюклю [34].

По ходу действия там идет бокс.

И по ходу бокса один из участников его теряет... трусики.

Оставшись в одних плавках, боксер подмигивает в проекционную будку и жестом руки просит... поднять кверху нижнюю рамку кадра.

Кадр услужливо подымается кверху, срезая по пояс фигуру боксера и тем спасая его скромность!

В значительно более позднем фильме «Helz'a poppin» [35] дело идет еще дальше: здесь с экрана уже прямые обращения в публику.

Я уже не помню подробностей, но там происходит нечто вроде следующего:

---

* — «в сторону» *(итал.)*.

с экрана несколько раз вызывают мистера Брауна (совершенно так, как это делают в самом зале «ашеры» — билетеры, контролеры, вызывая кого-нибудь из зрительного зала к телефону или передавая «мессэджи» — поручения, полученные извне).

На третий или четвертый раз выясняется, почему вызывают с экрана этого «мистера Брауна».

Оказывается, сыну его пора идти в школу.

А на папу и мальчика имеется в хозяйстве Браунов всего лишь одна пара брюк!

В начале эры звукового кино были очень популярные экранные песенки, текст которых пела вся аудитория по словам, появляющимся на титрах.

Дирижировал этим пением — белый кружок, прыгавший от слова к слову, от слога к слогу, от музыкальной фразы к музыкальной фразе.

Так в кинематографе выявляется добрая старая театральная традиция превращения реплики, брошенной в публику, в ответный рефрен, который поет аудитория.

Однако часто не только слово перелетает со сцены в аудиторию и обратно.

Иногда летят из аудитории букеты цветов.

И часто песенка с эстрады летит не только словами, но и связками фиалок навстречу аудитории.

Я сам помню, в том же «Molino Verde» какой рев энтузиазма стоял в зрительном зале, когда летели в руки зрителей пучки цветов со сцены.

Тогда и там же я видел сцену, которую никогда больше не встречал: со второго яруса — за ноги! — спустили из публики бронзового парнишку — получать из рук в руки от певицы на просцениуме букетик, не долетевший наверх!

Традиции подобных связей между зрителем и лицедеем через цветы, птиц и даже... духи восходят к очень глубокой древности.

Они же — почти неотъемлемая деталь парадных въездов и городских празднеств эпохи Ренессанса.

В 1431 году в честь Генриха VI аллегорические фигуры Духовенства, Университета и Города, вкомпонованные в герб города Парижа, из алых раскрывающихся своих сердец выпускали стаи птиц навстречу въезжающим и посыпали путь их фиалками и другими цветами *.

В 1486 году в Труа на фоне искусственных скал девушки собирали розы, связывали из них венки и бросали их к ногам короля.

---

* Нельзя не отметить, как такие же птицы, устремляющиеся из аудитории в экран или с экрана в аудиторию,— служат одним из самых эффектных моментов в первых стереофильмах! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

В XV же веке в празднествах участвуют и «ангелы», кадильницами распространяющие благовония и благоухания.

Струились ароматы и со сцены в зрительный зал во время открытия знаменитого театра «Олимпико» в Виченце 23 марта 1585, как об этом свидетельствует восторженное письмо Филиппа Пигафетта — одного из зрителей спектакля «Царя Эдипа» — первой в этом театре премьеры.

А традицию в целом поддерживают «бои цветов», до сих пор сохранившиеся на празднествах в Ницце и Лос-Анжелосе.

В XVIII веке вступает еще один новый вид объединителя сцены и аудитории — свет.

Это отмечает, например, А. Кайатт Мэйор в своей монументальной биографии семейства Бибиена, насчитывающего четыре поколения архитекторов и театральных декораторов [36]:

«В то время как электричество изолирует нашу сцену, делая ее подобием картины, обрамленной мраком, прежний свет свеч разливался и играл почти равномерно повсюду. Единство получалось полным, когда один и тот же мастер строил и декорации и отделку зрительного зала. В таких случаях сложный архитектурный узор кулис перешагивал через просцениум, завоевывая и зрительный зал, отделанный в том же стиле».

Магический эффект от подобного архитектурно-светового слияния театрального помещения с убранством сцены могли наблюдать те, кому приходилось видеть в первые годы революции спектакль «Маскарад» в б. Александринском театре в Петрограде [37].

Спектакль тогда еще игрался при свечах, а поразительные порталы и декорации Головина [38] сливались в единый органический ансамбль с архитектурным убранством зрительного зала.

Световую «Хана мити» несколько иного порядка я пробовал сам осуществить в моей постановке «Валькирии» в Большом театре СССР в 1940 году.

В финале первого акта, когда любовный экстаз дуэта Зигмунда и Зиглинды разливается по всей вселенной, система прожекторов устремляла золотые лучи со сцены прямо в зрительный зал, разбрасывая по громадному помещению театра блики света и тени от листвы гигантского — во всю сцену — ясеня, через которую пробивались лучи.

Здесь в конусах золотых лучей прожекторов, активно врывающихся в зрительный зал, активно доигрывался ...двадцать лет спустя! — декоративный замысел, первая половина которого была осуществлена еще в... 1921 году — в постановке пьесы «Лена» в Первом Рабочем театре Пролеткульта [39].

Декорация пролога этого спектакля представляла собой чер-

ный с желтым (условно — золотым) конус, острием направленный от зеркала сцены — прямо вглубь.

Конус складывался из желобом решенного грандиозного канареечно-желтого стола заседания, начинавшегося от краев портала и устремлявшегося наклоном вверх к сидевшей в глубине сцены фигуре председателя акционерного общества.

Вторая половина конуса — верхняя — достраивалась системой концентрически удаляющихся и уменьшающихся полукруглых черных падуг с шарами разложенной на систему плоскостей гигантской люстры.

А все в целом изображало заседание вершителей экономических судеб золотых приисков.

В те годы условность подобного решения никого не коробила.

В финале постановки — в апофеозе моральной победы тех, кто пал в борьбе на Ленских приисках,— вновь должен был появляться конус, опять-таки решенный масштабом во всю сцену.

Но на этот раз — это конус уже иной качественности — конус световой — вращающийся и сложенный из многообразия цветовых лучей спектра, при вращении сливающихся в единый золотисто-белый луч.

Однако здесь лучи не должны были ослепляюще врываться в зал, но, упираясь в обрамление портала, ограничиваться тем, чтобы втягивать восприятие зрителя в ту точку схода лучей, которой служил их источник.

Вращающийся цвето-световой конус как бы винтом должен был втягивать зрителя в соответствующим образом расставленные монументальные группы моральных победителей ленских событий.

Между двумя этими театральными затеями укладывается еще один случай прямого вторжения в зрительный зал — на этот раз не со сцены, а уже с ...экрана.

Таковы при встрече с эскадрой жерла пушек «Потемкина», упиравшиеся с экрана в зрительный зал вопросом «Выстрел? Или...».

Таков и последующий кадр фильма, когда броненосец-победитель носом наезжает на аудиторию.

Такова, наконец, и (конечно, не осуществленная!) концовка, задуманная для премьеры фильма: в конце фильма экран должен был... разрываться, раскрывая перед зрителями президиум торжественного заседания, посвященного памяти героев потемкинского восстания.

Интересно отметить, что тут же вслед за показом «Потемкина» в Берлине в сезоне 1926 года — эти его «вонзающиеся в аудиторию» жерла были подхвачены в одну из театральных постановок какой-то из пьес Бернарда Шоу.

В этой постановке жерло громадной пушки, подобно гигантскому телескопу, вдвигалось со сцены прямо в зрительный зал — над головами зрителей.

Что же касается постановки «Валькирии» в Большом театре, то в ней я хотел осуществить и еще одну разновидность постановочного «слияния» зрителя с действием.

Я проектировал «звуковое объятие» аудитории, в которое должна была в самый патетический момент действия заключать зрителя вагнеровская музыка. Для этого я хотел расставить по коридорам, опоясывающим театральный зал, систему радиорепродукторов, с тем чтобы музыка «полета Валькирии» действительно могла бы «перелетать» с места на место и в разные моменты нестись из разных частей театра, а в кульминации звучать и грохотать отовсюду одновременно, полностью погружая зрителя в мощь звучаний вагнеровского оркестра.

Этот замысел мне не удалось осуществить, и я до сих пор об этом жалею.

Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со Стоковским[40] осуществил в нескольких театрах эффект «стереозвука» при демонстрации «Фантазии».

Здесь зритель совершенно так же был поставлен (посажен) в центре окружающих его репродукторов.

К сожалению, прием этот так и остался единичным случайным «аттракционом» и дальнейшего развития и разработки не получил *.

Если так, таким путем, в таких разновидностях сцена «вонзалась» в зрительный зал, то не менее последовательно зритель старался внедриться в сценическое действие.

На первых порах, конечно, опять-таки примитивно, физически.

И здесь на первом месте, конечно, «обратная Хана мити» — присутствие зрителей (привилегированных) справа и слева на самих подмостках — все равно, будь то театр Шекспира или более поздний французский театр.

Тут такое же приближение глаза зрителя к крупному плану играющего актера.

Такая же физическая близость между зрителем и лицедеем, почти наступающим ему на ноги.

И почти совершенно пластическое слияние этих представителей зрителя с актерами, если вспомнить, что не только в пьесах «современных» для тех времен, но во многом и в пьесах исторических актер и зритель просцениума бывали одеты почти одинаково!

---

* Для работы в стереокино проблема стереозвука станет кардинальной необходимостью[41]. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

С уходом зрителей со сцены традиция продолжает жить в условно комическом плане. Зритель «вписывается» в текст самой пьесы.

Так комментируют ход пьесы «персонажи из публики», вписанные Людвигом Тиком[42] в комедию «Кот в сапогах».

Так в цирке вступают в драку с клоуном «подсаженные» в публику переодетые зрителями актеры, прыгая через барьер и носясь за ним по опилкам манежа.

Пиранделло пошел в этом направлении еще дальше, «выводя из плана» уже не только интерпретацию, но самую драматургию своих пьес[43].

И наконец, предела достиг тот небезызвестный зритель, который, распалившись злодейством театрального персонажа, выстрелив в исполнителя, перебросил через рампу вместе с убийственным свинцом свою собственную ненависть *.

Но и чисто пластические элементы спектакля также осуществляют эту тенденцию.

Ведь разве не то же стремление «втянуть в себя зрителя» лежит в основе безудержного увлечения «перспективными» декорациями, совершенно полонившими театры в XVI, XVII и XVIII веках.

Достаточно вспомнить классические образы сценографии Бальдассаре Перуцци[44] или Себастьяно Серлио[45] (1545), чьи «трагическая» и «комическая» сцены представляют собой резко перспективно сбегающиеся к центру архитектурные ансамбли **.

Или уже упомянутый выше театр Палладио в Виченце, не только в дни премьер струивший со сцены на аудиторию благоухания, но еще более мощно вовлекавший в себя воображение [зрителя] убегающей перспективой трех улиц, уходивших вглубь через три открытых портала задней стены самой сцены.

(Улицы эти выполнены не живописью, но выстроены реально, однако с соблюдением резко выраженного постепенно «перспективного» уменьшения размера отдельных домов, по мере удаления их от самих порталов.)

Полное торжество, однако, эта тенденция находит в сверхперегруженной пышности декораций уже упоминавшегося семейства Бибиена.

Они то неудержимо втягивают глаз в сложные зигзаги уносящихся ввысь сводов и лестниц сверхграндиозных фантастических архитектурных ансамблей;

то мчат его непосредственно вглубь системой точно повторяю-

---

* Более безобидные продолжатели этой традиции до сих пор из рогаток стреляют в экран по наступающим каппелевцам в «Чапаеве». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Такие же к центру сбегающиеся перспективы интерьеров очень часты на задниках театра Кабуки. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

щих друг друга аркад парных кулис, резко уменьшающихся по мере удаления от края помоста сцены.

Интересно отметить, что созданию подчеркнутой иллюзорной перспективы, сходящейся в глубь сцены, иногда должны помогать даже... актеры.

Так, великий мастер балета — Новерр[46] пишет о том, что следует размещать группы танцоров вглубь таким образом, чтобы рост их уменьшался по мере приближения к заднику.

Для эффекта полной иллюзии глубины он рекомендует в последние пары («у воды») ставить даже... детей.

Но глубину должен подчеркивать не только этот прием.

Для создания иллюзии «воздушной перспективы» яркость костюмов танцоров должна ослабляться в зависимости от того, насколько дальше они будут размещаться от зрителя. (Любопытно отметить, как в этом отношении советы Новерра целиком перекликаются с практикой того, что делается в этом же направлении на сцене японского театра!)

Но вот с подмостков частично начинают исчезать эти головокружительные творения иллюзорной перспективы искусственно создаваемой глубины запортального пространства. 467

Значит ли это, что отмирает сама тенденция втягивать зрителя в среду сценической действительности?

Конечно, нет!

Происходит лишь очередная смена средств!

Смена эта — глубоко социально обоснована. Но в задачу беглой статьи входит не раскрытие этих социальных пружин, а лишь констатация факта самой смены и два-три слова о том, через какие новые приемы и средства где-то здесь, на подступах к французской революции, все та же интересующая нас тенденция по-новому проявляет свою неослабевающую жизненность.

Праздничная вакханалия разгула творчества Бибиены, его последователей и учеников внезапно порождает абсолютную противоположность.

Перед нами уже не фантасмагория нагромождения арок, колоннад, храмов или разверзающихся концентрическими кругами уходящих ввысь небес.

Вместо них — четыре стены комнаты.

Именно не три, а четыре.

В комнате, замкнутой со всех сторон,— происходит слезливая домашняя драма.

Зрители?

Зритель — один.

Но этот зритель не подобен королю Людовику II Баварскому, который тоже любил быть единственным зрителем и при пустом зрительном зале громадного королевского оперного театра заставлял для себя одного играть музыкальные драмы Вагнера.

Не в пример ему, восседавшему в пустом зале театра, этот зритель скромен и невзрачен и ютится тут же в этой комнате, где-то в углу, в стороне, чтобы не помешать тому, что происходит на сцене, переставшей быть подмостками и ставшей простой натуральной комнатой.

Конечно, и театр этот, и зритель, и форма участия его в действии — одна игра воображения.

Игра воображения — но тем более последовательно она выражает самую суть тенденций и устремлений, которые хочется воплотить ее автору.

Автор этот — Дени Дидро.

А воображаемая обстановка спектакля, где зритель физически внедрен в самую интимную среду развития действия, — описана им в предисловии и диалогах-комментариях к «Побочному сыну» (1757) [47].

Через сто с лишним лет через возможности незримо скользящего сквозь действие кинообъектива это присутствие стороннего глаза в обстановке самого интимного действия станет реальным воплощением замыслов мечтателя Дидро, но на путях к подобному окончательному ее разрешению тенденция эта еще раз возродится в виде тоски по четвертой стене.

Любопытно, что при этом расцветает она двумя вовсе не сводимыми крайностями.

С одной стороны — по линии натуралистического воссоздания реальной обстановки действия, за которой как бы в «замочную скважину» за жизнью действующих лиц сможет подглядывать зритель театра Станиславского.

С другой — здесь ультраусловное построение зрелища по принципу монодрамы Евреинова, где зритель должен внедряться в природу самого лицедея, чтобы реально «видеть мир его глазами».

Даже на подступах к «монодраме» — еще на этапе «Старинного театра» — Евреиновым руководит все время эта основная тенденция.

Здесь эта тенденция находит свое воплощение в том, что называлось тогда «реконструкцией зрителя».

Цитирую об этом по книжечке Б. В. Казанского «Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова», Ленинград, «Academia», 1925, стр. 104.

«...Смелый опыт в этом отношении сделан был Евреиновым в его инсценировке «Поклонения волхвов» (7. XII—07), в котором, чтобы облегчить зрителю переход к средневековому восприятию, действие пьесы окружается инсценировкой средневековой толпы, перед которой оно происходило в старину на паперти собора. Эта толпа создавала специальную «средневековую атмосферу», как бы

вводя современного зрителя в особую систему тогдашнего ощущения и помогая ему глядеть на сцену ее глазами.

Тот же прием создания посредствующей среды употреблен был Евреиновым и чисто драматически при реконструкции ярмарочного театра, действие которого он ставил в специально сочиненную для этого пьесу «Ярмарка на индикт св. Дениса»...»

От этого частичного возрождения и функций античного хора — полуучастника и полузрителя и неизбежного посредника между первыми и вторыми — и зрителей, заполнявших бока просцениума в более поздние эпохи,— не более одного шага к тому, чтобы попытаться еще полнее заставить глядеть зрителя на действие «чужими» глазами — на этот раз глазами героя, ставшего бесконечно близким.

Отсюда не более шага к тому, чтобы «посредствующая среда» разрасталась в масштабы сценически всеобъемлющие.

И действительно, ровно через год (16 декабря 1908) Евреинов уже впервые читает свой реферат «Введение в монодраму» в Литературно-художественном кружке в Москве, дважды повторяет в следующем году, печатает его в журнале и выпускает отдельным изданием.

И наконец, в предисловии к «Представлению любви», помещенном в книге 1-й «Студии импрессионистов» (Спб., 1910), еще раз формулирует основные ее положения.

«...Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Вместо старой, несовершенной, я предлагаю архитектонику драмы на принципе сценического тожества ее с представлением действующего.

Превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чужую мне драму в «мою драму»...

...Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, то есть чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обуславливающее тожественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы...

...в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова,

мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в душе собственно-действующего...

...Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему...».

И т. д. и т. д. по всем статьям, из которых слагается сценическое действие: «субъективно» окрашивающаяся и изменяющаяся в тон настроению декорация, музыка и т. п.

Безнадежно берклианская предпосылка[48] подобной затеи очевидна.

Но мы здесь вовсе не собираемся оспаривать Евреинова или полемизировать с ним.

И хотя теория монодрамы сейчас не более чем давно отживший курьез, нам интересно привести примеры того, как в разное время по-разному воплощалась одна из базисных тенденций, почти неотъемлемая от любого театрального зрелища.

Не менее интересно отметить и тот факт, как в одну и ту же эпоху одна и та же тенденция, выраженная пятью одними и теми же словами, может практически решаться в абсолютно непримиримых и взаимно исключающих друг друга формах.

Ведь под первой частью декларации о монодраме (касающейся сопереживания) мог бы обеими руками подписаться и Художественный театр тех лет.

А попробуйте сопоставить «практические выводы», которые сценически делают театр Станиславского и театр Евреинова из одного и того же лозунга, который выражает устремления обоих!

О том, что основной тенденцией в изображении монодрамы действительно явился «проклятый» вековой «раздвой» между зрителем и лицедеем,— Евреинов пишет в этом же предисловии:

«...Монодрама разрешает одну из самых жгучих проблем современного театрального искусства, а именно, проблему парализования расхолаживающего, разъедающего влияния рампы. Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении: скверный опыт нет-нет да и заставит умственно воссоздать уничтоженную границу. Надо сделать так, чтобы видимая, она стала как бы невидимой, существующая — как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его «я» «я» зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене,

то есть на месте действия, потеряет из виду рампу — она останется позади, то есть уничтожится...»

Иллюзию, способствующую наиболее интенсивному сопереживанию зрителя, другое крыло театра видело на вовсе ином полюсе, в противоположность вопиющему субъективизму Евреинова,— в предельно объективном историческом и бытовом натурализме сценического действия обстановки.

Из двух подходов к решению этой задачи натуралистический подход раннего Художественного театра оказался гораздо более живучим, чем эфемерная мимолетность «монодрамы».

Однако интереснее всего, конечно, то, что эти два кардинально противоположных подхода в одну и ту же эпоху пытаются, хотя и по-разному, разрешать одну и ту же проблему.

[. . . .]

Достаточно сопоставить в смысле принципов и приемов евреиновское «Представление любви» (со всем арсеналом его сценических ремарок) хотя бы со сценическими его ровесниками в МХАТе: «Месяцем в деревне» (1909), «Братьями Карамазовыми» (1910) или «Живым трупом» (1911).

Конечно, оба эти метода, противоположные по своим устремлениям, не решают полностью и окончательно поставленную задачу: ни тому, ни другому еще не до конца удается целиком снять «психологическую рампу» разъединения зрителя и лицедея.

Следующий шаг в осуществлении этой задачи — громадный шаг, почти полностью решающий ее, могла, конечно, сделать лишь новая разновидность искусства — кино.

И здесь, на подступах к окончательной победе кинематографа, в совсем особые формы облекается тенденция слияния двух коллективов — коллектива лицедеев и коллектива зрительских масс на подмостках первых послеоктябрьских лет.

Здесь эти два «партнера» вырастают уже до понимания их как разделенных рампой носителей двух совершенно различных по природе своей стихий: стихии Вымысла и стихии Действительности.

Театр этих лет не довольствуется тем, чтобы в сферу действия вымысла лишь «вторгалась» действительность.

Этому театру мало того, что жизненность вымышленного происшествия на подмостках — если оно подлинно жизненно — тем и определяется, что каждый фибр его напоен и наполнен ощущением реальной жизни и действительности.

Этот театр хочет еще, кроме того, «материально» вонзить «реальность факта» в вымышленные сценические образы и положения.

Поэтому почти во всех новаторских театральных работах этого периода на сцену вторгается цирк, [который] характе-

ризуется прежде всего реальной физической работой, а не игрой.

Та же тенденция, с другой стороны, заставляет в пьесах на темы еще не закончившейся гражданской войны в антрактах со сцены читать подлинные донесения с ее фронтов.

Она же гонит на сцену «настоящие» мотоциклеты, грузовики, сеялки и лобогрейки.

Мне лично такой театр особенно близок — в нем произошел мой личный переход из театра на кино,— и в своих театральных работах я этой тенденции отдал значительную дань.

Если предыдущий театр (условный) спорил с натурализмом на базе непреложных слов Чехова об эстетической отвратительности «живописного портрета, через который просунут живой нос», то, вспоминая свои собственные театральные работы периода 1920—1924 года, я должен сказать, что стоял на позиции, прямо противоположной чеховской.

В моей личной работе «иллюзорный портрет» сценического представления все шире разрывает настойчиво просовывающийся сквозь него... «материальный» нос. Сперва в порядке того,

что я называл в мой цирковой период «реальным деланием», а затем позже — уже на кино — через посредство элементов действительности, факта и живого «типажа», минимально искажаемых волей постановщика и пользуемых прежде всего через сопоставления в монтаже.

На первых порах это реальный бокс в «Мексиканце» — правда, с предрешенным исходом, но следует помнить, что исход предрешен в добром большинстве американских состязаний; густо используемый цирк; внеэстетически действующие элементы «грангиньоля» и т. д.

Не задерживаясь на промежуточной фазе аттракционности реальной сенокосилки среди конструктивных декораций (прием, который я даже пародировал, вводя в одном из своих спектаклей на сцену живого верблюда!), я применял и обратный прием: вса живал в реальное окружение газового завода вымышленное событие пьесы, связанной с взрывом газгольдера[49].

Это, по-видимому,— последняя точка на пути эволюционного развития форм спектакля.

Ведь и здесь перед нами, по существу, «коммеморативное действие», то есть воссоздание реально имевшего место трагического события.

(В центре внимания пьесы, конечно, не сама катастрофа, а то самопожертвование и героика, с которыми отдельные члены заводского коллектива погибают, спасая общее достояние — завод.)

Мало того, что само действие это было коммеморативным оно еще и разыгрывалось если не на том самом месте, где произо-

шла трагедия, то на месте совершенно с ним идентичном: пусть на другом заводе и в другом городе,— но именно на заводе, и на заводе именно газовом.

Так через коммеморативное воспроизведение элементов трагической судьбы Диониса — сперва на самом месте предполагавшегося мифологического ее совершения, а затем во всех местах, где имелись очаги распространения его культа,— возникали из трагического дифирамба драматические спектакли.

Совершенно так же на первых порах чисто коммеморативны и мистериальные спектакли средневековья.

На самых ранних своих этапах они воспроизводят «страсти» центрального персонажа христианской мифологии внутри самих помещений, продолжающих пропаганду земной его жертвенной деятельности: сперва в самой сердцевине собора, затем на паперти и лишь гораздо позже на городских площадях на самостоятельных помостах, воспроизводящих Рай, Ад и Вселенную.

Любопытно, что в этот же ряд становятся и уже упомянутые театральные замыслы Дидро... Ведь «фантазия о спектакле «Побочного сына» тоже задумана как коммеморативное ежегодное воссоздание на месте подлинного происшествия той трагедии, которая в свое время до глубины потрясла души семьи Дорваля!

Совершенно в таком же разрезе и в такой же установке начинает свою самостоятельную историю и наш кинематограф. И, конечно, только он — кинематограф — с абсолютной органической легкостью способен до иллюзии почти полной осязаемости воплотить эту тенденцию.

Именно так через систему историко-эпических полотен начинается история своеобразия советского кинематографа.

Достаточно вспомнить «Одесскую лестницу» или штурм реального Зимнего дворца («Октябрь»), «9-е января» Висковского, «Москва в Октябре» Барнета или «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина.

И совершенно очевидно, что, вынося действие в обстановку газового завода, я органически перескользнул за грани «собственно театра» — в кинематограф.

Туда, где элементы действительности всем арсеналом реальных кораблей и зданий, фабричных труб и мостов, работающих машин и игрово «не обработанного» типажа врывались в призрачную ткань вымысла масштабами, невиданными и недоступными ни для одной из иных прежних форм искусства, а по существу, ставя в этой новой фазе развития вверх ногами (или с головы на ноги) старую «формулу Чехова» и делая эстетически отвратительным уже не живой нос, прорезавший холст условно живописной картины, а остаток «налепленного носа», который театральным

анахронизмом иногда продолжал торчать на живом киноизображении! *

Именно этому новому искусству — кинематографу,— в котором нашел свое выражение новый этап развития театрального искусства, только и оказалось по плечу окончательное воплощение тенденции слияния не только зрителя с лицедеем, но и стихии Вымысла со стихией Действительности, преобразуемой творческой волей художника.

Ни монодраме, ни учению о «четвертой стене» это никогда не было и не будет в такой же степени по силам.

Ибо только кинематографу дана возможность присутствовать своим глазом и ухом через микрофон и объектив аппарата подлинно незримым зрителем в обстановке самых сокровенных действий, совершающихся внутри четырех стен; пододвигаться столь близко к актеру, чтобы вычитывать в глазах малейший нюанс зарождающейся эмоции; регистрировать еле слышный вздох; видеть окружающее то с точки зрения того, что происходит с ним, то глядеть на окружающее его глазами: с его точки зрения, в эмоциональной окрашенности его переживаниями.

Если таковы «безыскусственные» предпосылки возможностей, уже доступные простой технике кинематографа, то кинематограф, как искусство, не захотел на этом задерживаться. В методике «внутреннего монолога» он пытался идти дальше — и внедриться в процессы хода мышления и чувств своих персонажей! [50]

Бегло — скорее проектно, чем практически — пройдя изобразительный этап такой тенденции, наше киноискусство вскоре поняло это движение внутренней речи как основу звукозрительного синтаксиса кинематографа переходного этапа на путях к кинематографу звукозрительного контрапункта.

Так на путях эстетики кинематографа особенно глубоко реализуется слияние и взаимное вхождение творения и воспринимающего, интерпретирующего и потребляющего.

Но если здесь в вопросах тонкостей структуры и ритма взаимосвязь нигде не афиширует себя лобовой наглядностью, то одновременно с этим — в полярно расположенных образцах почти трюковой наглядности — та же тенденция неизменно выскальзывает на поверхность то одним приемом, то другим.

---

* Конечно, наш кинематограф не останавливает своего развития на подобном «максимализме» эстетической программы первых бурных лет своего становления. Все течет, все изменяется, и пуды гумоза, уходящие на гримы первой серии «Ивана Грозного», свидетельствуют о том, что и в принципах кинематографической эстетики с годами развития происходят достаточно кардинальные сдвиги достаточно широкого диапазона! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Режиссер Хичкок старается разными «уловками» перенести на экран в «Ребекке»[51] ощущение того «я», от лица которого ведется повествование в романе Дафны Дю-Морье.

И такой рассказ от первого лица есть, конечно, и в литературе — один из лучших приемов, если далеко еще и не самый совершенный способ, заставить читателя «видеть глазами» и «жить чувствами» героя романа.

Делаются попытки показать на экране внутренний мир ассоциаций, подсознательной символики и фантастики сновидений.

В 1926 году в Берлине выходит на экраны «психоаналитический» фильм с Вернером Краусом «Тайна одной души»[52], полный самой дикой интерпретации и без того диких положений «учения» Фрейда.

И всего каких-нибудь двадцать лет спустя подмостки Бродвея и киностудии Голливуда и Великобритании буквально затопляются тем же самым.

Достаточно назвать сновидения в декорациях Сальватора Дали[53] — в фильме того же Хичкока «Spellbound»[54].

То же самое в «Lady in the Dark» Мосс Харта[55], или в кошмарах «Lost weekend»[56], не говоря уже об эпигонском сочинении Элмера Райса на схожую тему — «Dream girl»[57].

Неизменно возрождаются и попытки непосредственно и «материально» слить «око» объектива целиком и полностью с глазом зрителя и этим путем поставить его на место «героя» фильма, от лица которого идет киноповествование.

В одном случае — это «Киноглаз» Вертова, который через широкий показ того, что он видит,— как результат того, на что он смотрит! — рисует не столько объективный показ действительности, сколько прежде всего свой собственный кинематографический автопортрет.

В других случаях — это довольно частые попытки подменять объективом — актера.

Так, например, сделано в фильме о «Докторе Джекилле и мистере Хайде»[58], в начале которого камера двигается и действует «от имени» главного лицедея — Фредерика Марча[59] — чье лицо мы впервые видим в тот момент, когда камера останавливается перед... зеркалом.

И это вполне логично: ведь герой, в чьем глазу расположен зритель,— только в зеркальном отражении способен увидеть самого себя!

До курьеза и внешнего трюка этот прием доведен и распространен совсем недавно на целую картину.

Так сделан фильм «Lady in the lake»[60].

В этом детективном фильме подобный принцип уже доведен до предела.

Один из американских журналов (январь, 1947 год) описывает

этот фильм под заголовком: «Камера становится героем в уголовном фильме с Робертом Монтгомери».

Обозначение это, конечно, не совсем верно.

Точнее сказать: герой становится... камерой, и через камеру зритель слит с героем.

«...Вместо того чтобы следить за героем со стороны, аудитория видит все действие через его глаза (то есть через объектив камеры). Когда он садится, камера соответствующим образом приседает; когда он просит выпить — стакан протягивается прямо в объектив. Сам актер (Роберт Монтгомери) никогда не показывается, за исключением коротких мгновений, когда он выступает в качестве рассказчика, или протягивает из-за кадра руку, или — наконец — когда он мельком проходит мимо зеркала...

...На съемках приходилось перегонять тяжеленную съемочную камеру с легкостью движений актера, переходящего с места на место, и снимать необычно длинные для кинематографа куски без перерывов...

...Идентификация зрителя с героем осуществлялась быстро...».

Чтобы помочь этому, рука героя участвует не только в таких сценах, как выхватыванье револьвера из рук девушки, в упор целящейся в него (то есть в объектив), но и в ряде простейших действий: она открывает двери, тянется за папиросой или стаканом, протягивает из-за кадра телеграмму.

Крупный план злодея, ударяющего прямо в объектив кулаком, вооруженным медным кастетом, «заставляет аудиторию вскакивать с мест...».

Так же невольно вскакивали с кресел и мы сами, когда впервые в дни юности испытывали на себе эффект наезда на аудиторию поезда, снятого из-под колес!

И так же, вероятно, на заре зарождающегося кино, в 1903 году, вскакивали со своих мест зрители первого в истории «сюжетного» фильма — «Ограбление поезда» Портера,— когда в финале снятый по пояс Джордж Барнс из пистолета стрелял прямо в объектив — в аппарат — в публику.

Сорок два года спустя Хичкок подхватывает этот прием, но идет еще дальше.

Он уже не просто стреляет в публику.

Он заставляет самую аудиторию как бы... застрелиться!

В финале фильма «Spellbound» пистолет д-ра Мерчисона с первого плана угрожающе направлен на Констанцию, которую играет Ингрид Бергман [61].

Она только что изобличила его как убийцу и обрисовала безвыходность его положения. Д-р Мерчисон угрожает ее пристрелить.

Но... (цитирую по сценарию):

«...Медленно, непринужденно и отважно Констанция повора-

чивается спиной к пистолету в руках д-ра Мерчисона, подходит к двери, открывает ее и выходит...

Дверь закрывается за ней.

Пистолет в руке Мерчисона неподвижно направлен на закрывшуюся дверь...

Потом медленно, медленно рука его начинает поворачиваться до тех пор, пока револьвер направляет свое дуло прямо в объектив камеры.

Через секунду раздумья палец Мерчисона нажимает на курок, и экран застилается вспышкой от выстрела револьвера...»

Не следует ли и здесь видеть признаков «знамения времени»?

Разве не в такой же мере характерен этот «сдвиг» от самоутверждения с пистолетом в руке к ...самоубийству (решенных одним и тем же внешним приемом!), как и тот широко сейчас наблюдаемый в кинематографии Запада общий сдвиг от стиля раннего, почти документально «объективного» (в пределах возможностей Запада) охвата явлений к лабиринту патологической субъективности и интроспекции, густым и ядовитым туманом нависших над искусствами капиталистических стран?

В послевоенной Франции все это связывается с экзистенциалистами и Сартром[62].

Но не эта же ли тенденция заставляет в канун мировой войны писать Ренэ Домаля в № 5—6 журнала «Verve» (1939), посвященном человеческому лицу, статью... «Голова наизнанку» — описание лица, сделанного «изнутри»:

«...*Голова и лицо, описанные изнутри.* Из средины головы, куда я только что проник, я постараюсь описать то, что я отсюда вижу. Передо мной одна часть — в основном мягкая, прорезанная отверстиями, через которые я могу видеть, слышать, обонять, глотать, и которую я называю передней частью или лицом; и другая часть — жесткая и твердая, которая не видит, не слышит, лишена вкусовых ощущений и способности глотать и которую я называю черепом или затылком...» — и т. д. и т. д.

И не та же ли тенденция в послевоенной британской картине «A matter of life and death»[63] заставляет режиссера так плотоядно упиваться показом погружения пациента под влиянием наркоза в «небытие».

Мы сперва видим белый шар лампы на потолке — снизу, с точки зрения пациента на операционном столе.

Изображение постепенно мутнеет и выходит из фокуса.

А затем внезапно сверху и снизу экран начинают закрывать... две розовые «шторки».

Это... смыкающиеся веки!

И чтобы не оставалось никакого сомнения в этом, края розовых шторок обшиты черной бахромой... ресниц!

Кстати сказать, режиссер здесь повторил прием, использованный уже давно в одной из немых картин. Но здесь, конечно, интересен не столько вопрос приоритета, сколько самый факт обостренного внимания современной западной кинематографии именно к такого рода приемам.

Если в свое время эти приемы пользовались скорее как средства игры с возможностями кинокамеры, то сейчас они все больше и больше служат выражению патологической интроспекции, куда в основном обращены взоры «творцов» Запада, навсегда оторвавшихся от здорового реализма, несовместимого со служением реакции...

Но все подобные эффекты, конечно, бледнеют перед финалом все того же фильма «Lady in the lake».

...С полузакрытыми глазами медленно и томно, словно зачарованная, движется прямо на аппарат — прямо на зрителя — молодая героиня, неся навстречу аудитории (к тому моменту уже совершенно слившейся с кинокамерой) свои полуоткрытые, сочные, алые, готовые к лобзаниям... губы...

«Мужская часть аудитории, извиваясь в креслах, неистовствует...» — хладнокровно комментирует американский журнал.

Почти... стереокино?!

И невольно вспоминаются страницы, посвященные будущему буржуазного кинематографа в сатирическом романе-утопии Хаксли — «Бравый новый мир» [64] (Лондон, 1932)!

В этой сперва забавной, а потом трагической картине будущего буржуазного общества с великолепной иронией прослежены до своего логического завершения — до окончательного абсурда! — отдельные тенденции внутри буржуазной науки, культуры и цивилизации.

В отношении искусства страницы этой книги, пожалуй, наиболее разоблачительно забавны.

Так, с буржуазной кинематографии эпохи этого «счастливого будущего» целиком сняты последние покровы ханжества и лицемерия, которые кое-где и кое-как на сегодня еще прикрывают ее подлинные тенденции: в утопии Хаксли это кино служит — неприкрыто и недвусмысленно — «сексу» и только «сексу», эротике и только эротике.

Эти «цветные и стереоскопические ощущалки» * под аккомпанемент

---

* Слэнговым обозначением кинокартины на языке англосаксонских народов служит выражение «movies» — «двигалки».

Хаксли придумывает для воображаемых времен своего романа новое название — «feelies» — «ощущалки» или «осязалки», так как полагает, что к тому времени кинозображение будет не только видимо, но еще и осязаемо, ощутимо на ощупь! *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

панемент «органа ароматов» и музыки... «сексофонов» (как к тому времени будут переименованы наши сегодняшние саксофоны!) — ограничиваются показом одних любовных утех и приключений.

Хаксли описывает показ такой «осязалки» — «Три недели в геликоптере»:

«...Возьмитесь за металлические шарики на ручках вашего кресла,— прошептала она,— иначе вы не испытаете ни одного из осязательных эффектов...»

Дикарь * поступил так, как она ему велела. Огненные буквы титров исчезли; наступило десять секунд полной темноты; и внезапно — сногсшибательно и несравненно более впечатляюще, чем если бы они были подлинно живой плотью и кровью,— перед зрителем предстали стереоскопические, слившиеся в объятия, образы гигантского негра и молодой златокудрой самки, белокурой девушки, брахицефалического типа Бэта-плюс **.

Дикарь подскочил. Какое жгучее ощущение на губах! Он поднес к ним руку — ощущение исчезло; снова опустил руку на металлическую ручку кресла; и снова обжигающее ощущение разлилось по его губам, в то время как из органа ароматов на аудиторию струился потоком запах чистого мускуса...»

---

* Дикарь этот — ее кавалер, впервые попавший в кинематограф. Он из тех «дикарей», которых это будущее общество будет содержать в специальных «резервациях», не допуская их к приобщению к благам цивилизации — в интересах сохранения экзотики.

В этом разрезе в романе даже нет ничего «утопического», потому что и сейчас современные Соединенные Штаты поступают совершенно так же в отношении остатков племен краснокожих.

Уцелевшие представители племен хопи, хайда, помо, мандан, оджибвей и др. и сейчас вынуждены жить в пределах отведенных им «зон» Аризоны или других пустынных мест, а юридически и экономически они поставлены в такие условия, что продолжают существовать в глинобитных своих пуэблос на почти первобытном уровне, в основном обслуживая туристов своими кустарными изделиями и развлекая их ритуальными плясками.

Среди прочих форм и разновидностей расового угнетения, неотъемлемого от строя буржуазного общества, эта, пожалуй, одна из наиболее унизительных и оскорбительных для человеческого достоинства, и трудно без содрогания вспоминать эти гигантские «зоологические сады», где на искусственно задержанном уровне развития содержатся тысячи людей, немногие оставшиеся в живых потомки тех, у кого обманом или силой были в свое время отняты те необъятные пространства, которыми владеют их поработители. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Следует иметь в виду, что все жители этого будущего рая строго классифицированы по тем психическим и физиологическим признакам, которыми их снабжают путем соответствующей обработки еще на эмбриональной инкубационной стадии, изготавливая человеческие особи для совершенно точно предусмотренных разновидностей их будущей деятельности. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

После ряда приключений в геликоптере,— освобожденная от негра, блондинка становится возлюбленной всех трех ее освободителей — молодых красавцев «типа Альфа» — сразу.

Экран заливается звуками саксофонов; аудитория погружается в аромат гардений, и, в то время как последний стереоскопический поцелуй уходит в затемнение,— последние жгучие вздрагивания затихают на губах, «как умирающий мотылек»[...]

...Бесчисленны попытки «взаимного проникновения друг в друга» действующего и воспринимающего, актера и аудитории, зрителя и сценической действительности.

Реализация этой потребности, как вы видели, приобретает самые причудливые и неожиданные формы сквозь историю театра, в зависимости от того, какая из исторических эпох по-своему ее реализует.

Жерла потемкинских пушек и «цветочная дорога» японцев, кольцевое построение подмостков театрального здания Фуртенбаха и сценический трюк Москвина; сценическая манера Варламова и сбегающаяся к центру перспектива декораций Бибиены и Серлио; натуралистические черты раннего Художественного театра и сверхусловность «монодрамы» Евреинова; букет фиалок, перелетающий через рампу в зрительный зал, или выстрел из аудитории, убивающий наповал слишком сценически убедительного злодея,— все они, как мы видели, работают в направлении все одной и той же тенденции.

И подобная повсеместность и универсальность невольно наводят на вопрос о том, где же и в чем корни тех основ этой тенденции, которая на протяжении всей истории театра так упорно ищет своего все более и более полного выражения?

И ответ на этот вопрос как-то напрашивается сам собой, если вспомнить, что особенно интенсивно и последовательно эта тенденция проступает как раз на подступах к нашему времени.

Вернее — на последних этапах развития театра, предшествующих нашей эре, частично даже захватывая и первые революционные годы.

И здесь эти лихорадочные попытки «воссоединения» и установления «единства» в искусстве театра далеко не случайны.

Подоплекой этих попыток служит в первую очередь воплощение мечты об единстве между личностью и обществом, между индивидуальностью и коллективом, между началом социально-общественным и лично-индивидуальным, утрата которого так резко и непреодолимо обозначила период перехода капитализма на свою высшую стадию обнаженного, неприкрыто разбойничьего империализма.

С этой стадией неотъемлемо связан пышный расцвет того беспредельного эгоизма, эгоцентризма и сверхиндивидуализма, которыми отмечен переход от XIX века к нашему.

И на этом этапе проповедь возврата к «первичной соборности» всех сологубов и вячеславивановых[65] — рупоров реакционнейшего крыла интеллигенции, сознательно оторвавшейся от прогрессивно-поступательного революционного пути, от участия в исторических судьбах своего народа, от слияния с вступающим в жизнь молодым и единственно жизнеспособным рабочим классом,— есть отчаянная и обреченная на неудачу попытка через искусство, выступающее как суррогат действительности, обрести панацею против собственной своей социальной изолированности, неизбежно обрекающей этих одиночек и всю связанную с ними социальную прослойку на неминуемую гибель.

Отсюда и отвлеченно-мистическая окрашенность этих «дионисийских» и «прадионисийских» призывов — единственное, что остается на долю этих ультра-индивидуалистов, навсегда утративших возможность живого социального приобщения к историческому делу восходящего класса пролетариата, взявшего в свои руки управление будущими судьбами своего народа.

Отсюда же и практические неудачи тех, кто попытался в первые годы революции стилизаторски воплотить их кликушеские призывы и формы массовых празднеств.

И, понятая так, эта тенденция к слиянию и сквозь прошлые века прочитывается уже отнюдь не как порывы эстетического каприза в области искусства, но как отражение в самом этом порыве гораздо более глубокого позыва — позыва к преодолению того еще более широкого раскола первоначального коллективного единства, того еще более трагического разрыва надвое, которое победоносно вступает с момента расслоения и разъединения первоначальной общественной неразделенности на классы, на классы эксплуатирующих и эксплуатируемых, на классы только производящие и классы только потребляющие.

Каким поразительным отражением этого кажется расчлененное надвое первичное театральное действие, превратившееся в группу тех, кто зрительски «потребляет», и тех, кто сценически «производит» спектакль.

И как поразительно, что к тому моменту, когда на одной шестой части земного шара окончательно и навсегда опрокидывается сам институт классовости, когда понятие потребителя вновь по-новому сливается с понятием производителя в образе равнопроизводящего и равнопотребляющего гражданина Советского трудового государства, а отдельная личность впервые доподлинно едина и неразрывна с коллективом в обстановке социалистического общества, идущего к коммунизму,— изобретательская мысль именно этой страны приносит в область искусства новую его разновид-

ность — стереоскопический кинематограф, который даже в простейших основах своего технического феномена уже как бы содержит наиболее полное образное воплощение того позыва к воссоединению, который, как мы видели, корнями своими уходит не в область биологии или психологии, а в область социальной практики.

Вот те несколько общих соображений, заставляющих нас предполагать достаточно, как нам кажется, обоснованную «живучесть» принципов стереокинематографии, которые, как мы видим, уже по самой природе своих технических особенностей как бы являют нам образ эстетического отражения одной из наиболее глубоких и мощных тенденций устремления человечества на пути своем к уничтожению классового общества и движения к бесклассовому.

И поэтому не удивительно, что буржуазный Запад либо безразличен, либо даже враждебно проничен в отношении стереопроблемы в кино, той проблемы, которой исследовательская и изобретательская мысль Страны Советов, ее правительство и руководство ее кинематографии уделяют столь много внимания.

Разве не нелепо и по-своему [не] оскорбительно для вечно развивающихся тенденций подлинно живого искусства звучит затхлый консерватизм, с которым встречаются на Западе вести о работе на стереофронте?

Разве не обскурантизмом звучат в июле сорок шестого года (!) строки Луп Шаванса[66] о стереокино:

«...Чем обогащается драматизм ситуаций через посредство этого нового технического открытия?

Разве трехмерно представленный комедиант находит в этой трехмерности какие-то дополнительные средства выразительности?

Физическую округлость?..

Будет ли это триумфом толстяков?

Что выиграют гнев, ревность, ненависть оттого, что они будут разворачиваться в трех измерениях?

А смех... Мне не верится, что можно было бы вызвать больше смеха, чем вызывает сливочное пирожное, ударяющееся в плоских персонажей Мак Сеннета. А интрига?.. Комедия?..

Нужно ли еще доказывать, что стереокино — бесплодное орудие, стерильный инструмент?

Конечно, можно выдвинуть и другие гипотезы, и я мог бы говорить о чисто зрительной его стороне. Но мы не должны впадать в аналогию с пластическими искусствами и ссылаться на скульпторов, после того как говорили о живописцах. Конечно, можно было бы снять рельефом жизнь Микеланджело, как в цвете — жизнь Тициана... Прелестный результат! А какое удоволь-

ствие для глаза? Скульптура вызывает идею осязания, а экрана мы все равно не трогаем...»

Так пишет Шаванс в номере «Le Magasin du Spectacle» (июль 1946 года).

Шаванс, позируя своим пренебрежением к аналогиям, целиком в их плену. Целиком в кругу рамок и представлений прежних искусств: норм «театральной» драмы, традиционного актерского исполнения, «плоского» юмора и «скульптуры, вызывающей идею осязания».

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей — с новыми средствами овладения природой со стороны этих людей?

Разве глаз, посредством инфракрасных очков «ночного зрения» способный видеть в темноте;

разве рука, посредством радио способная руководить снарядами и самолетами в дальних сферах других небес;

разве мозг, посредством электронных счетных машин способный в несколько секунд осуществить расчеты, на которые прежде уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве сознание, которое в неустанной, уже послевоенной борьбе все отчетливее выковывает конкретный образ подлинно демократического международного идеала;

разве все они не потребуют искусств совершенно новых, невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное... кино?

И разве новая динамическая стереоскульптура не выбросит за пределы измерений и особенностей — скульптуру прежнюю и неподвижную, с меркой которой хочет подойти к ней Шаванс?

Не надо бояться наступления этой новой эры в искусстве.

Надо готовить место в сознании к приходу небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики для своего умелого воплощения в поразительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути — великая священная задача, к решению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя художником.

А не верить в победу новых возможностей техники завтрашнего дня могут лишь те, кто вообще не верит в завтрашний день — и прежде всего те, кто исторически действительно лишен этого завтрашнего дня, то есть те, кто отрицает плодотворность дальнейшего социального развития народов, те, кто активно про-

тивоборствует ему, или же те, кто перед лицом надвигающегося неминуемо рокового для них будущего судорожно держатся за все отсталое, консервативное и реакционное.

Не таковы мы, не такова наша страна!

Мы неустанно движемся вперед во всё новых и новых исканиях.

В покорении новых областей техники.

В совершенствовании завтрашних видов технических средств выражения наших идей.

Ибо славное, победоносное, сверкающее завтра — за нами.

Только за нами и за теми, кто вкупе с нами движет человечество к светлому будущему.

Цвет

[ПЕРВОЕ ПИСЬМО О ЦВЕТЕ]

Мы давно стремились друг к другу.

Цвет и я.

Наконец впервые встретились.

Вот краткие впечатления вокруг этой встречи.

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

...Я несколько вольно обращался
с правдоподобием цвета...

Ван-Гог. Из письма к Эмилю Бернару

Нет!

Не предмет сюжета и не предмет фотографии родят цвет.

Но музыка предмета и особенность лирического, эпического и драматического внутреннего звучания сюжета.

Не предметный цвет газона, мостовой, ночного кафе или гостиной определяет их цвет в картине.

Но взгляд на них, порожденный отношением к ним.

Ведь почему-то высекали мы в прежнем кинематографе рамкой кадра именно то, что нам нужно из окружающей действительности.

Извивали раз выхваченный предмет в смене ракурсов съемки, способных пластически раскрыть сокровенную затаенность того, что мы ставили перед аппаратом.

И пронизывали его могучим произволом бросков света и тени в интересах выражения того, чем мы желали его представить!

* * *

Мы уже привыкли к тому, что эмоция сцены расцветает музыкой. Что эта музыка стелется по кадру, обвивает собой героев и действие и, не теряя своей самостоятельной линии, сплетается с бегущим строем изображений — в единый поток впечатлений.

Совершенно так же должна вливаться в кадры и переливаться через их края стихия цвета, неся симфонию красок, которая вырастает из чувств и мыслей по поводу происходящего.

И загорается красными, синими, оранжевыми тонами согласно зовам той же внутренней необходимости, которая, вторя душе событий, то содрогается медью, то поет струнными, то гремит барабанами.

* * *

Пусть внешним поводом для включения партии кроваво-красных тонов будет блик свечи [1].

Пусть для контрапункта встречного движения синих — угол не задетой красным бликом синей фрески.

Пусть брызнет оранжевая тема из золота случайно замерцавшего нимба.

Ведь и самый нимб, угол фрески или свечу мы ставим в кадр не во имя быта или этнографии.

Но из элементов этнографии и быта — в данном месте, в данной сцене, на данном градусе психологического напряжения — мы выхватываем именно эти детали за то, что в данных условиях именно через них наиболее красочно может петь окружение в тон актеру о самом важном в данный момент драматической поэмы, которую мы излагаем на экране.

Свеча, нимб, осколок фрески — это такое же намеренно выхваченное исходное трезвучие, подсказанное чувством, из которого мы компонуем симфонию эмоциональной атмосферы данной сцены,— подобно тем коротким кроки мелодических созвучий, из которых в дальнейшем родятся бесчисленные ходы и сплетения музыкальных творений.

Так почему же только они сами, а не в той же степени еще и созвучия эмоционального звучания их колорита в отличие от простой их предметной окрашенности?!

И дело вашего темперамента, вашего размаха, выразительной напряженности вашей темы — оставить ли избранную вами ниточку исходной цветовой мелодии подобием темы, спетой одним голосом или сыгранной на пастушечьей свирели — то есть просто гармонично уложенной простейшим цветовым узором.

Или развернуть ее во всесторонние вариации средствами магии цветовой оркестровки, подобно тому как простейшая тема разгорается и ширится в лабиринтах музыкальных ходов Шестой симфонии Шостаковича, наивный народный напев — в чудесах ба-

ховской фуги или крик петуха — в незабываемом творении Римского-Корсакова [2].

Стихия цвета в ваших руках.

Дело за щедростью творческого размаха. За выразительностью цветовой возгонки раз поразившего вас явления.

Я не зову вас непременно на этот путь. Не всякая грудная клетка выдержит такой напор.

Но сам бы я был несказанно счастлив, если бы в моих руках мерцанье свечки возгорелось бы до степени багровых отсветов пылающего горна, а золотой нимб, горящий в голубой лазури фрески, зазвучал бы образом одинокой царственности мысли, плывущей в необъятном океане государственной мечты, золотым разливом уходящей ввысь от крови и огня, которыми мечта вынуждена прокладывать себе жизненный путь.

Драматическую тему, драматическую ситуацию, драматический монолог можно спеть без слов.

И мотив раскроет эмоциональный драматизм содержания.

Так и бывает.

И раз спетое в душе затем затвердевает словами, ситуациями, сюжетными ходами.

Так же и цвет.

Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции. И текучий спектр осядет предметами.

Цветными рефлексами в глубоких тенях маски актера.

В игре одежд.

Цветовом лейтмотиве, пейзаже — золоте листвы, синеве теней на снежной глади или пунцовыми отливами заката по недвижной глади вечернего озера.

Три линии:

музыка,

предметно-сюжетный ход,

цвет.

Потому что мне мало... * мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, порождала бы образ.

Я не зову вас с собой обязательно рваться туда же.

Вы можете и не стремиться к тому же.

Но что мы видим на другом полюсе?

На другом полюсе стоит пока что только та цветовая катастрофа, которую мы пока что из картины в картину видим на цветных экранах. Они кажутся меньшими братьями того, что представляла собой черно-белая съемка первых лет «биоскопа», когда, не задумываясь, снимали снимки в обыкновенные пасмурные дни. Мы помним их — плоские, лишенные теней, воздуха, глубины, объема, фактуры, светотени.

---

* В рукописи пропуск.

Такой, какой она [съемка] была, прежде чем учет натуральной тени и естественного блика солнечного дня в столкновении с рефлексами подсветки и пятнами произвольно заглатываемых искусственною тенью подробностей и деталей не стали делать подобный кадр пластически выразительным на натуре.

И во много раз еще выразительнее в ателье, где на нейтральный облик объекта умелая рука светописца спускает целую свору метровых, семисоток, трехсоток, «бэби» и пр., жадно вгрызающихся в пространство, вырывающих из глубин объемы, срывающих скрывающее, обнажающих существенное такими же цепкими зубами, как [у] муруги[х]... * в описан[ной] Гоголем ноздревской псарне. Глядя на веселое содружество прожекторов и ламп всех калибров и размеров, готовых с началом съемки ринуться в бой, я неизменно вижу их в образах муругих etc., украшавших собой псарню Ноздрева.

Мы стоим перед нерушимой бытово установленной соотносительностью красок, как некогда стоял домонтажный кинематограф «одной точки съемки» перед событием.

До того, как монтаж крупными планами стал всекаться в явление. Оставляя шляпу и калошу и выбрасывая пальто там, где надо; заменяя мчащуюся лошадь — скачущими копытами и развевающимся хвостом, где это нужно; [оставляя] шагающие сапоги и восседающие вицмундиры там, где по другому заданию на зрителя обрушивались одни глаза, одни лица, одни руки...

Из «пучка возможных» элементов монтаж смелой рукой отбрасывал все то, что в данном месте не было «необходимым».

Так же из пестрого ковра неорганизованной цветовой действительности мы во имя решения выразительной задачи должны выбрасывать те части спектра, те сектора общецветовой палитры, что звучат не в тон нашему заданию.

Вот голубизна глаз осветила собой мягким светом всю глубину кадра.

Вот зеленью украденного изумруда подернулся общий тон другого.

Вот, поглощая все на своем пути, воцаряется гаммой текучего золота вспыхнувший во мраке солнечный луч.

Но мало этого, монтаж не только выбирал. Монтаж еще интенсифицировал отобранное. Монтаж это делал магией размеров, заставляя вытаращенный глаз становиться размером с мчащийся на человека поезд, а пламя фитиля быть крупнее общего плана крепости, которая должна взорваться от его вспышки.

Совершенно так же мастер цветового экрана должен интенсифицировать группу отобранных цветовых элементов, взвинчивать и взвинчивать их до подлинной системы цветовых валеров.

---

* В рукописи пропуск

Заставлять их звучать то тройным фортиссимо, то теряться в мягком пиано; то выступать за пределы отведенной им предметности, вовлекая окружение и среду; то, наоборот, съеживаться до размера блика, зажатого со всех сторон наступлением новых цветовых потоков.

Цветовая фуга, цветовой контрапункт — не игра слов.

И мы отчетливо предвидим в будущих фильмах зарождение цветовой темы, пронизывание ею другой цветовой среды, слияние с другой цветовой темой, борьбу с ней и, наконец, торжествующее заполнение рамки экрана цветовым океаном, трепещущим переливом интенсивности собственного тона, всхлестываемого до еще большей выразительности искрами бликов и пятнами рефлексов сторонней, противоположной, дополнительной цветовой гаммы.

А пока что мы стоим, отъединенные от цвета, как стоят робкие благонамеренные мальчишки перед соблазнительной магазинной витриной, отделенной от нашей творчески организующей воли непроницаемой стеной бемского стекла! Она — подлинно цветовая действительность — лежит скованной Белоснежкой в стеклянном гробу [3]. А мы стоим перед ней, отделенные от стихии цвета, как благонамеренные мальчики.

А нужно только наклониться, поднять кирпич...

Короткий треск...

И в творческом упоении [вы] так же способны перетасовать цветовой мир по образу и подобию красочности ваших фантазий, вашего колористического восприятия темы, в тон цветовому фестивалю, поющему в вашем воображении.

Закономерности хода по всем звеньям кинематографии одни и те же.

И начинания схожи.

Похожи и заблуждения.

А пути приближения к справедливым разрешениям проблем — одинаковы.

На всех этапах это было и будет задачей разбить невозмутимую, раз установленную бытовую соотносительность элементов явлений — в данном случае цветовых явлений — во имя идей и чувств, стремящихся говорить, петь, кричать посредством этих элементов. В данном случае это будет природная гармония или дисгармония цветов, тонов и красок, разбитая и вновь воссозданная в новых качествах сквозь призму творческого воления художника, цветово пересоздающего мир.

И кому же, как не советскому художнику, разрешить эту задачу?! Ведь он является и рупором и соучастником тех миллионов, которые в порыве революционного подъема и неослабного героического труда пересоздали мир на одной шестой земного шара во имя наивысших идеалов человечества...

[ЦВЕТОВАЯ РАЗРАБОТКА ФИЛЬМА «ЛЮБОВЬ ПОЭТА»]

Я искал материала для цветового фильма.

Для музыкального фильма «естественно» брать биографию композитора.

Для цветового — несомненно, историю живописца.

Вот почему для фильма, объединяющего цвет и музыку, я не выбрал ни того и ни другого.

Выбрал биографию литератора. Пушкина.

Но, конечно, не только поэтому.

Но потому, что именно цветовая *биография* Пушкина дает такую же подвижную драматургию цвета, такое же движение цветового спектра в тон разворачивающейся судьбе поэта, какую не сквозь биографию, но сквозь последовательность *произведений* обнаруживает творчество Гоголя.

На протяжении всего творчества интересно движение по спектру самих тонов, изменчивость самой гаммы тонов от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» ко второму тому «Мертвых душ» [1]. [...]

Если так сквозь ткань произведений Гоголя проступает трагическая история их создателя от юности и жизнеутверждающей полнокровности к аскетическому помрачению через движение от красочной полноты к гамме бело-черной, почти экранной строгости,—

то такой же путь драматизированного движения цвета проходит сквозь антураж цветового окружения, сквозь который движется к трагической развязке судьба поэта от беззаботности одесского приволья к холодной снежной пелене [у Черной речки].

Образы биографии роились цветовыми представлениями.

Вот жирная сочная палитра периода наивысшего расцвета.

Царь Борис в густом золоте и с черной с проседью бородой.

Вот монолог царя Бориса — кинематографически решаемый кошмаром («и мальчики кровавые в глазах»). Красные ковры собора. Красное пламя свеч. В их отсветах — словно кровью сбрызнутые оклады икон.

Царь метнулся в хоромы.

Синие. Вишневые. Оранжевые. Зеленые.

Они бросаются ему навстречу.

Цветовым кошмаром обрушивается на царя в ураганном пробеге камеры цветовое многообразие и пестрота хором и теремов Кремлевского дворца.

Лик царя-цареубийцы Александра прочитывал в облике Бориса поэт.

Головешки камина в Михайловском вспыхивают.

Кажется, что из огня на поэта смотрит Николай (смещение, в фильме вполне допустимое).

Рука поэта нервно чертит на бумаге

виселицы.

Виселицы, виселицы, виселицы.

«И я, быть может... И меня...» — нервное на полях этих воспоминаний о декабристах.

Взгляд в камин.

Ответный взгляд глаз видения Николая из догорающих головешек.

Бумага сжата в кулак.

Как [брошенная] Лютер[ом] чернильниц[а] — в черта [2], летит скомканная бумага в зловещее видение.

Видение исчезает.

Ярко вспыхивает лист с зловещими виселицами, поглощенный последними язычками пламени затухающего камина.

Со вспышкой света врывается стук жандармской сабли.

Первый кровавый блик вновь вспыхнувшего пламени сверкает отсветом на жандармской каске...

Пушкин по вызову Николая скачет в Москву...

Выстраивается в красном цвете тема крови. В «Реквиеме» [3] она вступает красным околышем Данзаса [4].

Оживленный поток катания на Острова.

Хотя «поток» и неудачное сравнение, так как катание зимнее. По снегу и на санях.

Его никто не жалеет.

Мало кто из встречных о нем пожалеет и несколько часов спустя, когда дымящаяся кровь его прольется на белизну снега.

Его не жалеют.

А он — доволен.

Вежливо раскланиваясь с встречными санями, он язвительно говорит спутнику [...] *.

Спутник (офицер) плохо слушает.

Он ерзает на сиденье санок.

Он занят странным и неблагодарным делом.

Он старается привлечь внимание встречных к тому, что́ он держит в руках.

Но так, чтобы сосед по сиденью этого не заметил.

Предмет — плоский ящик, в каких возят пистолеты.

Но встречные неизменно, хотя и недружелюбно, поглядывают на поминутно возникающие из-под подымающегося цилиндра курчавые волосы его спутника.

Еще одна неудачная попытка привлечь внимание к ящику в руках офицера.

Еще мимолетное колкое замечание курчавого его спутника. Об нем не жалеют.

А он — доволен.

Он едет на дуэль.

И он очень доволен, что ему не мешают.

Проезжают богатые сани.

В них нарядная дама.

Но дама близорука и не узнает курчавого господина.

Хотя курчавый поэт — ее муж.

Впрочем, разве мы уже сказали, что господин, едущий на дуэль,— поэт?

Дуэль Пушкина, как всякие дуэли, мне всегда рисовалась утром.

По типу оперной постановки дуэли Онегина с Ленским.

Однако дуэль совершается днем... Точнее, в [4—5] часов.

И Пушкин с Данзасом (это и есть волнующийся офицер, во что бы то ни стало жаждущий вмешательства встречных, которым он открыто не имеет права сообщить о готовящейся трагедии) едут к месту дуэли сквозь блеск нарядного катания на Островах Петербурга.

Ба! Знакомые все лица.

И ни одного лица, на ком бы остановиться.

Ни одного лица, чтобы остановить...

[Данзас] свидетельствует, что среди встречавшихся Пушкину была и Наталья Николаевна.

И что по близорукости она не увидела и не узнала поэта.

Игривее и задорнее звенят танцевальные звуки темы веселого катания петербургской знати.

И тяжелее и мрачнее в нее вплетаются музыкальным «подтекстом» звуки пока еще отдаленного «Реквиема» Сергея Прокофьева.

---

* В рукописи далее пропуск.

Пушкин сквозь хоровод петербургского высшего света ведь едет на смерть.

«Реквием» ширится...

Усиливается великосветским хороводом.

Гаснет, блёкнет. (Внешний мотив — голубая морозность воз духа, поглощающего краски, иней, приглушающий рыжее пламя усов и бак, снег, осыпающийся с ветвей и своеобразным тюлем тушащий фейерверк красок.)

Неуверенная вспышка вишневым атласом муфты Н[атальи] Н[иколаевны] — «косой мадонны».

Окончательно туманно-серая гамма.

И резко: черное с белым.

Снег.

И силуэты дуэлянтов.

И одно цветовое пятно.

Кровавое.

Красное.

Не на груди.

Не на рубашке.

Не на жилете поэта.

— В небе!

Кроваво-красный круг солнца.

Без лучей.

Того малинового тона, каким оно невысоко над горизонтом виднеется в морозные дни среди черных силуэтов деревьев, ампир ных решеток Петербурга, очертаний фонарей, за шпилем Петро павловской крепости...

Красный ромбик зайчика через пестрые стекла из двери в ан тресоли падает на побелевшие от страха пальцы Н[атальи] Н[ико лаевны].

Поэта внесли домой.

И первой он пожелал увидеть не ее — жену.

Первой он призывает... Карамзину, жену историка Государ ства Российского.

Красный зайчик кажется кровью.

Смыть его с руки Наталье Николаевне так же невозможно, как сделать это леди Макбет.

Н[аталья] Н[иколаевна] прячет руки.

И вот уже ее белое пышное платье усеяно каскадом ромбиков-зайчиков.

— теперь уже всех цветов радуги.

И невинно-белый наряд Н[атальи] Н[иколаевны] (спутник гам мы бледно-фиолетовых кадров романа, сватовства, венчания с зло-вещей приметой упавшего кольца) — внезапно становится пест-рым нарядом арлекина.

Вскочив со своего места, чтобы пропустить строгую, всю в чер-

ном Карамзину, Н[аталья] Н[иколаевна] попала в игру всех лучей сквозь пестрые стекла.

И белый ее наряд внезапно превратился в подобие того маскарадного костюма дамы-арлекина, в котором проходят сцены особо жгучей ревности Пушкина на маскараде, когда и он и Дантес снедаемы ревностью к третьему.

Но кроваво-красный бархат царской аванложи с черным неподвижным ангелом-хранителем — бенкендорфовским шпиком — хранят таинственное молчание над сценой, скомпонованной в духе заметок Л. Толстого об амурных приключениях Николая Первого...[5].

Так вились цветные лейтмотивы тем, впитывая в себя оттенки действия.

Но так же стали сцены свиваться и вокруг некоего единого стержня.

Стержнем этим мне безоговорочно рисовалась самая прекрасная, самая строгая и великолепная тема внутри возможных тем на материале биографии поэта

— гипотеза Ю. Тынянова о «[безыменной] любви» Пушкина к

жене Карамзина [6].

Я не знаю, сколько здесь факта и сколько здесь вымысла.

Но я знаю, сколько в этой гипотезе таится прелести для сюжета.

И в ней же, мне кажется, ключ (Тынянов об этом не пишет) к пониманию той совершенно непонятной, необъяснимой и слепой любви Пушкина к Н[аталье] Н[иколаевне].

Ключ и к *безумству числа* пушкинских увлечений.

Донжуанизм (а разве Пушкин не писал «Дон-Жуана»?) нередко расшифровывают как безуспешные попытки найти одну — ту, которая недоступна.

Вереница женщин различна.

Лаура — в огненных волосах.

Донна Анна — под строгим покрывалом.

И для тысячи и трех (mille et tre) донжуанического списка не подобрать даже исчерпывающего многообразия оттенков мастей растительности, тембров голосов, извивов стана, излома рук.

И через всех ищется одна.

Сходство с одной?

Но они же все разные.

И тем не менее.

У этой волосы. У той походка. У третьей ямочка на щеке. У четвертой — вздернутая губка. У пятой — расстав и легкий скос глаз. Там полнота ноги. Здесь странный излом талии. Голос. Манера держать платок. Любимые цветы. Смешливость. Или глаза, одинаково заволакивающиеся дымкой слезы при одном и том же звучании клавесина. Одинаковая струйка локонов. Или схожий отблеск серьги в огнях хрустального шандала.

Рисунки С. Эйзенштейна к сценарию «Любовь поэта»
(эпизод «Маскарад»)

Пушкин.

Дуэль: blanc et noir и —
красное кровавое пятно заходящего
зимнего солнца.

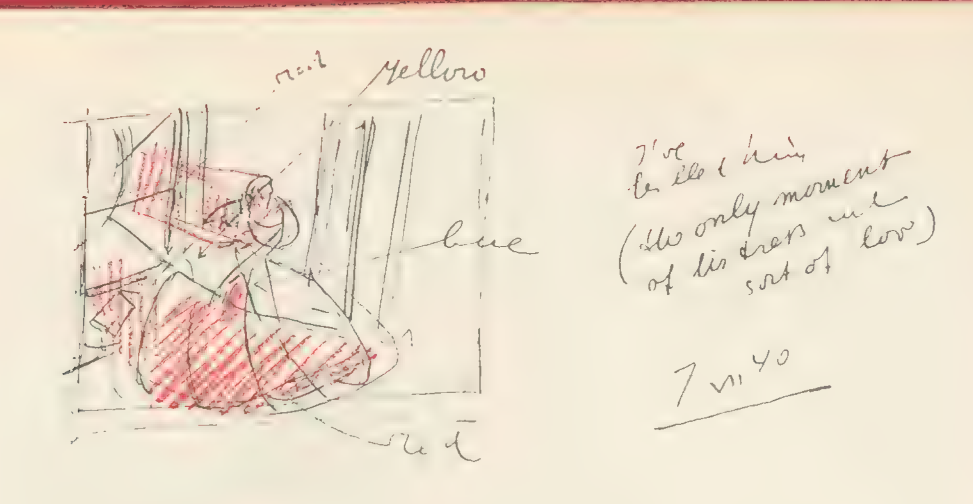
В него, в солнце глядят кони везущего
умирающего поэта в последнем —
пути.

Ветви повсюду к концу давать
заиндевевшими. Noir, gris, blanc.

N.B. Probably
artificially
made.

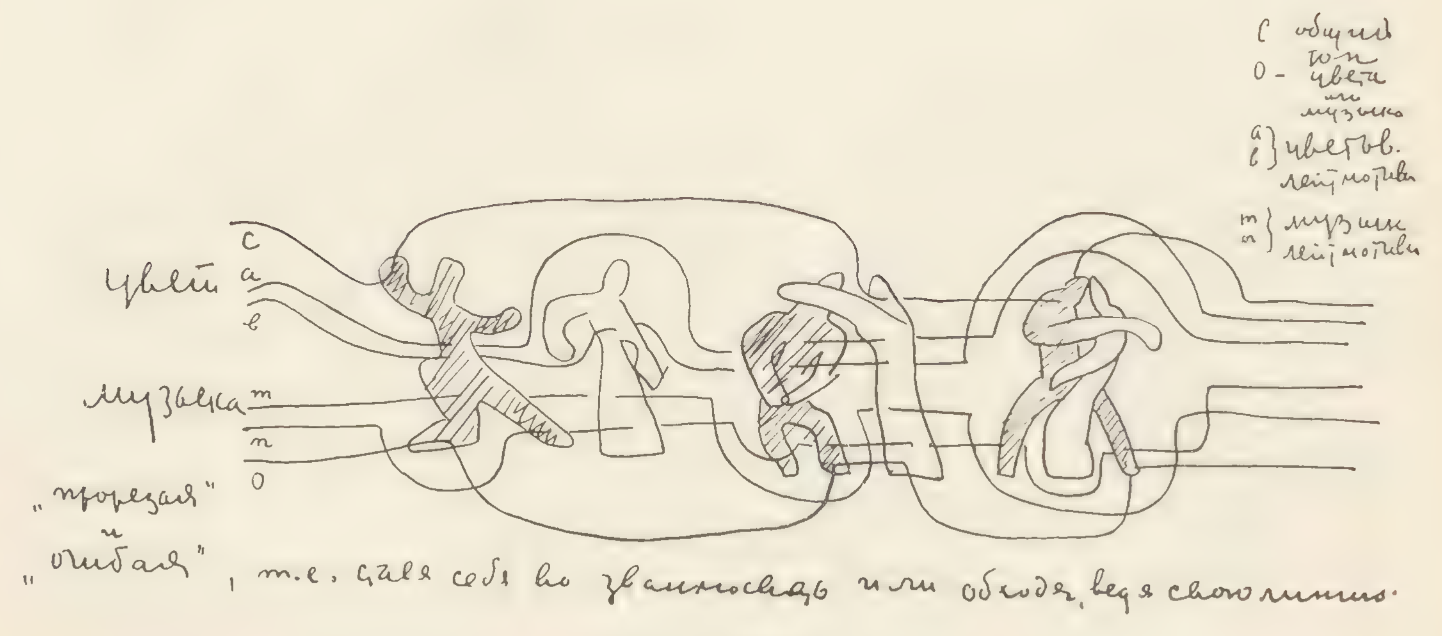
Very typical for St Petersbourg
winter evenings.

Разработка эпизода «Дуэль» для сценария «Любовь поэта»



black velvet

Режиссерские кроки к сценарию «Любовь поэта»
(«Натали-арлекин» и др.)

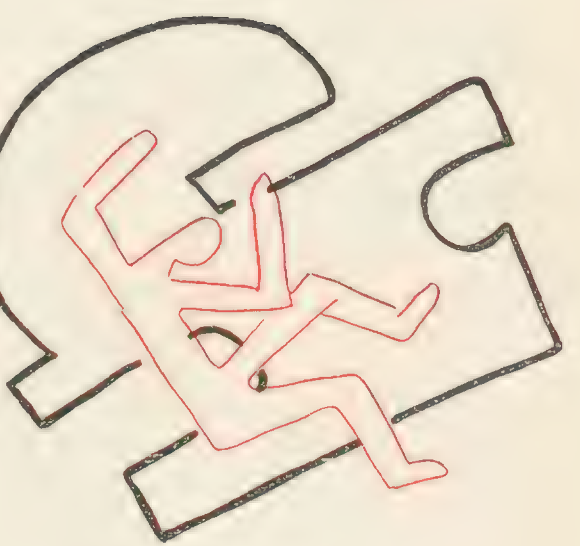


«Цвет и музыка»

И это же для цвета!

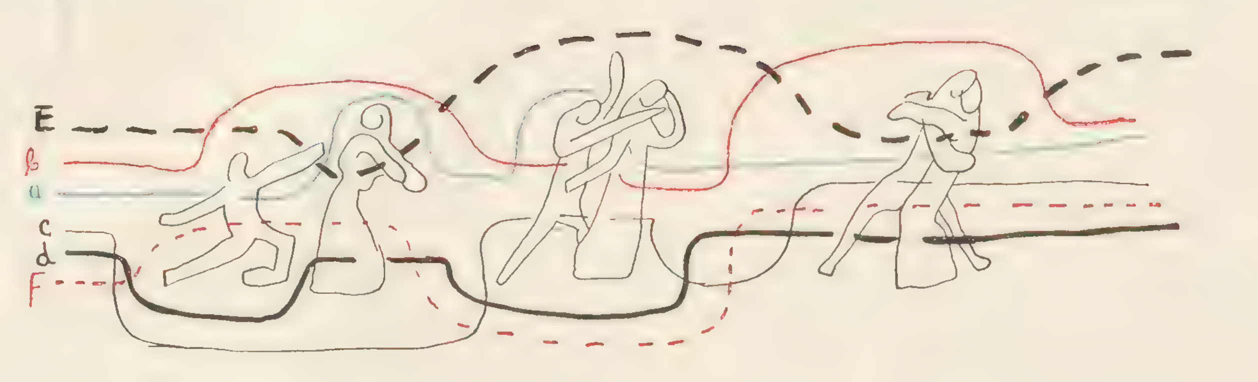
30 x. 46

«Пронизывающее» сочетание изображения и музыки. Кроме пластической связи, здесь связь «ассоциативно образная».



«Обтекающее» сочетание музыки и изображения: связь только пластическая без предметной ассоциации. (точнее: настолько абстрагированная и обобщенная

«Цвет и музыка»

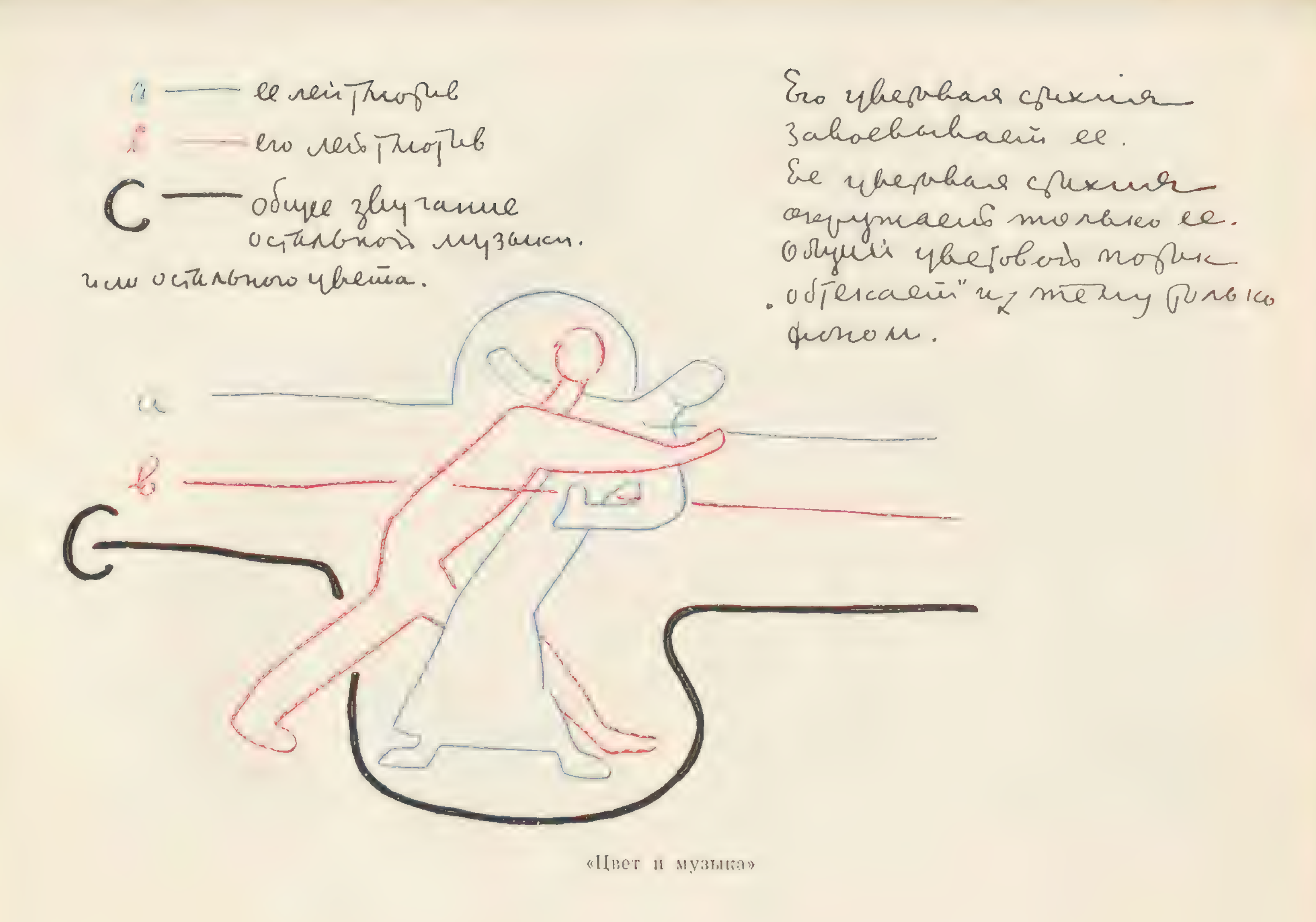


Музыкальная и цветовая стихия ~~[illegible]~~ потоком изливающиеся через сменяющуюся систему изображений действия.

Цвет и музыка связываются с изображением двояко: пронизывая и обтекая ее.

«Пронизывая» — т. е. свивая себя в определенную «соизмеримую свою <через. образ> высшую форму синхронности на базе синэстезии>

«Обтекая» — т. е. обходя и обрисовывая своим контуром согласно своим контрапунктическим образным ходам. 30 X 41



«Цвет и музыка»

„ — его лейтмотив
e — ее лейтмотив
C — общий ход музыки или цветовой фуги

„Любовь двух любящих существ через слияние дополнительных цветов“
(Ван Гог)

Его лейтмотив пронизывает обоих (

Ее лейтмотив пронизывает обоих
Общий цветовой ход сливается с ними

e
„
C

финальная стадия

«Цвет и музыка»

Неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого, по мимолетной общности замещать человека человеком, иногда по еле заметному штриху одним человеческим существом сменить другое человеческое существо.

И, вероятно, только этим и объяснимо это слепое, непонятное, до чудовищности нелепое влечение к Н[аталье] Н[иколаевне].

Несомненно, что Н[аталья] Н[иколаевна] наиболее полно несла воплощение тех черт, которыми незабываемо вошла в необузданно пылкие чувства влюбленного лицеиста более взрослая дама, супруга уважаемого человека, который в ее же присутствии и, кажется, даже при ее участии читал ему ироническое наставление о неуместности и нелепости его увлечения.

А позже, много-много лет спустя, в царскосельской своей квартире Карамзин показывал графу Блудову то место на диване, где лицеистом рыдал по этому поводу уже повсеместно известный писатель и поэт...

На этот основной стержень — затаенно-лирической драмы поэта, тянувшейся всю его жизнь под покровом разгульно-буйного донжуанизма, с трагической историей брака в конце — нанизывались основные этапы романтических перипетий Пушкина-человека и Пушкина-писателя.

Они неразрывно рисовались не только красочно, по строгой цветовой гамме, но даже живописно-фактурно.

После краткого пролога вокруг царскосельского дивана, объединяющего вокруг букета огненно-молодого лицеиста холодно-ироничного будущего официального историка Российской державы и [Екатерину Андреевну] Карамзину с неожиданным, самой себе недосказанным порывом сожаления... (Это дама, видимо, в те веселые годы живущая под знаком «но я другому отдана и буду век ему верна».)

Александр Сергеевич возникал на юге.

Среди шатров «Цыган».

Это он уходил из-под заветной их сени от внезапно возвращавшегося с медведем Алеко в пыльно-бледную акварельную мягкость южных степных пейзажей, погружался в брюлловски крикливую пестроту ориентальных акварелей начала XIX века [7] в кипящей разноплеменности Одессы («летом песочница, зимой чернильница»).

Шпоры мужа Татьяны из будущего «Онегина» на сапогах Воронцова.

«Саранча летела, летела...».

Пушкин — «бес арабский».

Подернутые мглой потенциально колоритные акварели юга... Золотистый виноград, шальвары, полосатые тюрбаны, желтые шелка...

Серый и молочно-голубоватый мотив метели и бесов, музыкально и зрительно предвосхищавший будущий снежный саван дуэли и свистопляс великосветской ненависти, вступал под однозвучные колокольцы кибитки, мчавшей Пушкина в михайловское заточение.

Как после снежной мглы — яркое пламя камина — густой жирной цветистой кистью выписывался период творческой зрелости: «Руслана» сменяет «Борис».

Спектр полон, красочно налит. Фактура маслянисто блестяща.

Южная дымка сошла.

Зрелость.

Такая же сочность персонажей вокруг.

Настоятель Святогорского монастыря — будущий Варлаам.

Арина Родионовна.

Трогательная сельская любовь к ее племяннице.

Керн.

(Я излагаю не сюжет. Не ход биографии. Ни даже строгую последовательность. Только пятна и фактуру хода.)

Вызов в Москву.

Истомина из «Евгения Онегина».

Фатальная встреча с Н[атальей] Н[иколаевной].

Завороженность, переходящая в бело-фиолетовую симфонию ухаживания поэта.

Со скрипучим диссонансом («за кадром») постукивания счётов Полотняной фабрики, рассчитывающей поправить коммерческие дела за счет вдохновенности гения.

Диссонанс достигает кульминации, возводя лилово-белую гамму к серебряному верху иконостаса, флёрдоранжу, фате, к роковой примете упавшего и покатившегося обручального кольца...,- а линию Полотняной фабрики к поспешной записке (в канун венчания!) с просьбой денег (нечем заплатить за карету до церкви).

Петербург.

Иссиня-черное индиго, поедающее красочную резвость многоцветности.

Постепенно.

С возрастанием ревности, нарастающей сюжетными ходами неразрывно со светским унижением и денежными заботами.

Так когда-то в самых ранних набросках к цветовым замыслам мне рисовалась картина о чуме, постепенно черным цветом заглатывающей радость красок пейзажа, костюмов пирующих, красочность садов и лучезарность самого неба.

Здесь чума — ревность.

А кадры — темные четырехугольники с одним, двумя вырванными из мрака цветовыми пятнами. Зелень игорных столов и желтизна свеч игорного дома, где впервые в зеркале за поэтом появляются пальцами показанные рога.

Чернота ночи вокруг оранжевого зала [Голицыной][8], превратившей ночи в дни после того, как ей было предсказано, что она умрет среди ночи.

Встреча с соперником.

Линия Пушкин — Дантес — Николай.

Медный всадник.

Диск луны в иссиня-черной темноте ночи.

Медный лик Николая.

«Ужо тебе».

Тема Отелло.

Снова цыганы. Не на вольном юге, но на бедной цыганской квартире на Черной речке.

Утренние блины.

Цыгане поют Пушкину его же песню из «Цыган».

«Старый муж, грозный муж...»

Так Грозному (царю) под старость пели былины и сказания о нем же самом, о взятии им Казани.

Теперь «старый муж» (хотя ему всего лишь [тридцать семь] лет), «грозный муж» — он сам.

Орден рогоносцев.

Стремительный разворот темы дуэли.

Рассказанное катание.

Выцветающие краски.

Саван снега.

Эмблемами смерти — силуэты деревьев.

Как пятно крови на саване — неживой алый круг солнца на блеклом зимнем небе, выше заиндевелых верхушек дерев.

Полная чернота гроба, похищенного от отпевания и угнанного в ночь.

Акварель — нежная гамма. Масло — сочная. Снова бледно-нежная, лирическая. Потом великосветски пестрая. Черно-белая ксилография с цветовым пятном. Рецидив великосветской пестроты. Острая черная графика по белизне фона. Чернота с графиком полосок цветовых бликов финала...

Беспорядочный, несистематизированный пересказ сценарного и зрительно-цветового режиссерского решения одной темы, не увидевшей воплощения.

Для съемки цветового фильма мы оказались технически еще не готовыми.

Мой очередной фильм тоже делается цветовым — черно-белым —

«Иван Грозный».

[ИЗ НЕОКОНЧЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ О ЦВЕТЕ]

ВЯТСКАЯ ЛОШАДКА

Приезжает ко мне на дачу Жан Эффель[1]. Карикатурист. Француз. Из Парижа.

Автор очень популярных образов академиков и министров.

В последнее время — бога-отца и Адама с Евой в раю.

Венец творения — в альбоме «La Vie Naïve d'Adam et Ève» (Paris, 1946) * — рисунок фигового листа, несомого ветром...

И удивленный возглас Евы (после грехопадения) — в качестве текста под картинкой:

«Tiens! Un homme invisible!» **

Пьем с ним белое вино и говорим о Диснее.

Мы оба очень его любим.

Спрашиваю [Эффеля], не занимался ли он сам мультипликацией.

Неоднократно вел переговоры.

Но что-то все не получается.

Говорим о нашей мультипликации.

Излагаю ему мое неодобрение: наши мультипликаторы стилизуются под Диснея.

Между тем и в образах зверей и в стилистике начертания у нас свой собственный русский звериный фольклор и эпос.

Лиса Патрикеевна совсем иное, чем «Maître Renard par l'odeur alléché...» *** [2].

---

* — «Наивная жизнь Адама и Евы» (Париж, 1946) *(франц.)*.

** — «Ба! Мужчина-невидимка!» *(франц.)*.

*** — «Господин Ренар, привлеченный запахом...» *(франц.)*.

А наш русский сказочный Серый Волк совсем иного аспекта и характера, чем волк из «Трех свинок» [3].

К тому же у нас есть свой пластический канон.

Есть и резной камень XIII века с очаровательной манерой стилизации животных.

Есть миниатюра.

Есть Хо́луй, Мстера, Палех [4].

Есть, наконец...

— Les joujoux de Viatka! * — перехватывает мою мысль бойкий француз.

Конечно. Вятская игрушка.

Вятская игрушка в виде маленькой обтекаемой белой лошадки в красных и зеленых «яблоках», подмигивающей нашему разговору с полки, где она держит на спине девочку в ядовито-розовом платьице, стоя между двуглавым козлиным свистком и кормилицей в сарафане.

Дисней в цвете меня не устраивает.

Весь изыск линейного ощущения музыки остался у него неразрывно с рисунком.

Цвет — музыкально неорганичен.

Цвет у него не больше иллюминюры — раскраски.

И цвет не участвует в комизме ситуаций.

Как бы надо было строить комичное в цвете?

Это я уже лежу утром в постели и гляжу на пеструю в яблоках лошадку — участницу нашего вчерашнего с [Эффелем] разговора.

Сон еще не совсем отлетел.

И хорошо утром фантазируется в постели.

Поглядим на лошадку. Снимем узду и оковы с воображения. Дадим ему свободу беспредметно поиграться на пару с фантазией.

Продолжаю глядеть на пятнистую в яблоках лошадку.

И вот уже внезапно пестрый хоровод зеленых и красных кругов ее яблок сорвался из очертаний ее контура.

Вот они, обгоняя друг друга, уже несутся по белому холсту экрана.

Летят зеленые и красные яблоки.

На пути их сарафан соседки-кормилицы. Он в клетках из толстых желтых полос, пересеченных голубыми.

Раз — раз — раз — раз —

Р-р-раз!

Это зеленые и красные кружки размещаются игрой в «нолики и крестики» по желто-голубым перекресткам сарафана.

Раз — ложится красное.

---

* — «вятские игрушки!» *(франц.)*.

Раз — зеленое.
Снова красное.
Снова зеленое.
Красное...
Кормилица не успевает прийти в себя, как уже:
и рррaз!
Наклонная линия из угла в угол перечеркивает цветастый сарафан, пронзая три красных кружка.
Зеленые зазевались.
Легли не в те квадратики.
Дали красным расположиться по одной линии.
Выиграть.
Трах-тах-тах-тах.
Зеленые пытаются взять реванш.
Но снова бойкие красные обгоняют их.
На этот раз они нанизались по прямой от пояса кормилицы к подолу.
И вот уже всем кружкам — и зеленым и красным — надоело скакать вдоль и поперек сарафана.

Их манит пейзаж.
И вот уже, обгоняя друг друга, они калейдоскопом колес катятся по волнистому контуру холмов горизонта.
Кругом, вероятно, зима.
Об этом говорит яблоня — пока без листьев, плодов и цветов.
Благообразный старичок сквозь очки внимательно смотрит, не появились ли почки.
Трах-тах-тах.
В виде зеленых яблок на ветке повисли зеленые кружки́.
От неожиданности у старичка волосы встали дыбом.
Но новое трах-тах-тах.
Яблоки заалели!
Это просто красные кружки́ стали на место зеленых. Старик обалдел совершенно.
Протирает глаза: что за черт?!
Яблоки снова зеленые.
Глянул вновь — и опять они красные.
Кружки́ сменяют друг друга.
А [у] старика кругом вертится голова.
Но кружка́м мало этой жестокой игры.
Зеленый сел на левое.
Красный — на правое стекло стариковских очков.
Старик в испуге закрывает то левый глаз, то правый.
И уже весь экран — как только что яблоки — то сплошь красный.
То сплошь зеленый!

Но и на зеленом и на красном экране яблоня снова без яблок.

Остальные кружки́ улетели дальше.

Помилуй бог!

Перед ними — уличный светофор.

И уже трах-тах-тах! — врезаются друг в друга автобусы, влетают в чужие бока автомобили, налетают друг на друга трамваи.

Это красный глазок светофора увязался за каскадом зеленых кружков.

Злая воля мильтона держит зеленых и красных — разобщенно — в смене друг другу.

А может быть, красного тянет к зеленому?

Может быть, красный и зеленый давно мечтают быть рядом, вместе, одновременно.

Похоже, что так. Красный кружок светофора кружится среди зеленых дисков, сбежавших с вятской лошадки.

А один отставший зеленый залез перевести дух в опустевшее очко светофора.

И трах-тах-тах! Пошел весь гомон по улице.

Но вот все зеленые скатились в одну пелену, а красные — в большой красный диск.

Зеленый ковер застилает снежный пейзаж от края кадра до горизонта.

А диск в виде второго солнца среди бела дня юркает за него.

И уже кругом... сумерки.

Подлинное «красное солнышко» растерянно и бессильно.

В сумерках уже юноша на коленях перед девушкой.

И всамделишное солнце вслед солнцу самозванному, чтоб не спугнуть влюбленных, деликатно прячется за тот же горизонт. Юноша говорит пламенно. И не от его ли слов зарделись ее щеки?

Ничего подобного.

Два маленьких красных кружка прокрались к ее личику и, затаив дыхание, легли на ее щечки...

Но юноша окрылен.

Слова льются с возрастающей страстностью.

Пока — лицо барышни внезапно [не] зеленеет, как от приступа морской болезни.

Это коварный зеленый блин лег во всю окружность ее лица.

Тихо светит вечерний фонарь над строгим входом воспитательного дома благородных девиц...

И вдруг с пьяным криком — орава пьяных матросов ломится в дверь.

Это одинокий красный кружок-забияка прикрыл собой стекло фонаря.

Красный фонарь!

Обрадованно галдит толпа тулонских матросов.

И вот уже паника в дортуаре благородных девиц...

Набедокурив вдоволь, надругавшись над дортуаром и правилами уличного движения, над закатом, яблоней и влюбленными, утомленные шарики катятся домой.

На привычные бока родной вятской лошадки.

Но, о ужас! Перед ними не белый опустошенный абрис вятской Россинанты [5].

Абрис расчерчен голубыми с желтым квадратами.

Голубым и желтым полосам надоело растекаться по сарафану.

Они обняли перекрещивающимися полосками белое тельце вятского Буцефала.

И горько плачет, глядя на них с другого конца полки, оспротелая кормилица...

«Чем мы хуже?!» —

дружно прокричали «яблоки» и красно-зеленой россыпью кружков разлеглись по подолу кормилицыного сарафана.

И «Happy ending» * в диафрагму!

Комический прием очень часто не более чем reductio ad absurdum ** принципов серьезного оформления.

Буквализация метафоры тут излюбленный случай.

И достаточно возвышенный строй атрибутов сравнений из «Песни песней» Соломона воспринять буквально и материально, чтобы получить монументальнейший комический гротеск [6].

Или предметно вообразить перед собой слова Гамлета о том, что он любит Офелию, как «сорок тысяч братьев» любить бы не могли...

Не то же ли самое в нашем случае с вятской лошадкой?

Пусть поток фантазии здесь отнюдь еще не успел получить хитроумной обработки расчета и мастерства, чтобы стать подлинно комическим и отточенно смешным.

Перипетии наших цветных шариков оставлены на стадии первого безответственного тока фантазии, от которого в законченном сочинении любого жанра остается обычно не более как лишь первичное динамическое ощущение, все же остальное, восходя в разряды «перла творения», целиком и полностью претерпевает полное видоизменение в том процессе художественной разработки, о котором так красочно — для живописи — говорил Эдгар Дега:

---

* — «счастливая концовка» *(англ.)*

** — приведение к нелепости *(лат.)*.

«A picture is something which requires as much knavery, trickery and deceit as the perpetration of a crime» *.

Но из всей истории с лошадкой нам ничего другого и не нужно.

И если мы из всех перипетий оставим только основной динамический признак, сразу же возникший, как только мы задумались над тем, как «поиграться» с цветом, то этого окажется для нас совершенно достаточно.

И даже с лихвой достаточно для того, чтобы от редуцированного ad absurdum приема возойти к принципиальным предпосылкам, к методу.

Действительно, взглянем на то, что мы, по существу, сделали.

Мы проделали две отчетливые операции с цветом.

Даже три.

Первое — мы отделили цвет от привычного или обязательного для него бытово обусловленного местонахождения.

В комически персонифицированном разрезе мы дали красно-зеленым «яблокам» сбежать с боков вятской лошадки, где им было положено быть.

Этим самым мы приобрели самостоятельный подвижной набор игры стихии зеленого и красного.

Вольность подобной стихии, способной на адаптацию в любые сочетания и комбинации, в любую игру сопоставлений и воплощений опять-таки в комическом разрезе, сейчас же заявила об этой своей способности буквальным образом.

Зеленые и красные кружки ввязались в подлинную игру — «в крестики и нолики»! — а красные кружки к тому же тут же продемонстрировали свою склонность и способность сочетаться в геометрические образы — вертикали («от пояса к подолу»), диагонали (из угла в угол) и т. д.

В следующей фазе цвет (и абрис контура) уже начинают алкать о реальной предметности.

Цветовые пятна на боках лошадки, став беспредметно-самостоятельными цветовыми кружками, жаждут стать предметами.

Обозначение для пятнистости — «яблоки» — тоже стремится к тому, чтобы из переносного обозначения стать буквальным.

В полном единодушии со словесным обозначением видимость кружков оседает подлинными яблоками на голые ветви яблони.

Но этого мало.

К несказанному ужасу благообразного старца — вероятно, двоюродного брата довженковского старичка из «Земли» [7], если не Мичурина из сценария под тем же названием,— еще устанавливается и качественная разновидность и стадиальная (динамиче

* — «Картина — это нечто такое, что требует как можно больше плутовства, хитроумия и решимости совершать преступление» *(англ.)*.

ская) связь между этими, только что ставшими предметами, «абстракциями».

Зеленые кружки — это незрелые яблоки.

Красные — яблоки созревшие.

Только что еще беспредметные — с большой буквы: Красные и Зеленые — зажили плодоовощными характеристиками. Втянули в алогизм игры сезоны и длительность времени.

Но диапазон игры расширяется.

Через глаза старичка, мигающие сквозь красно-зеленые очки, уже мир в целом рисуется последовательно то в красном, то в зеленом «свете», пародируя «розовые очки», через которые имеют обыкновение произвольно «окрашенно» воспринимать действительность чрезмерно оптимистические субъекты.

Но вот дело движется дальше.

В сцене со светофором зеленое и красное расцветают... эмоцией.

Расцветают влечением друг к другу.

В нем как бы перепев давно-давно, еще в 1928 году, решавшейся мной в *цвете* темы влечения друг к другу производителя быка и коровы-невесты в фильме «Старое и новое».

Лишенный возможности «игрой» новобрачных изложить их стремление друг к другу, лишенный цензурными соображениями возможности детального показа этого влечения, я в поисках субститута этому... бросился в метафорически цветовое иносказание.

Дрожащая невеста-корова...

Мчащийся бык-жених...

И каскад смены зеленых и красных виражных кусков, путем укорачивающегося монтажа убыстряющий монтаж от переплетения кусков через сплетение к слиянию их: к взаимному вхождению цветовых кусков друг в друга.

Кусков зеленых, врезающихся в красные.

Красных — в зеленые.

Как бы ввергающиеся в объятия друг друга полярно разведенные, самостоятельные, противоположные и противостоящие друг другу индивиды: бык, замещенный красным, корова — зеленым.

Красным и зеленым, так же предельно полярно стоящими друг против друга в спектре,

как в быке и корове разведены мужское и женское начало этих благороднейших мясо-молочных представителей из славного рода парнокопытных!

Тоскующий по зелени красный глазок светофора устремляется вслед хороводу зеленых кружков.

Красное и зеленое уже не только предметно — оно эмоционально.

Любопытно, что здесь эмоционально почти без связи с самим предметом, почти как чистая динамика влечения — черта, которую за свойствами дополнительных цветов друг к другу уже давно разгадали французские художники, хотя никогда так остро не переживавшие их и так парадоксально не писавшие об этом, как офранцуженный голландец Ван-Гог.

Именно перу несравненного Винцента принадлежат слова:... *.

Рядом с этой цитатой невозможно не сопоставить совершенно совпадающую с «космической» цветовой концепцией Ван-Гога цветовую концепцию внутри китайской космогонии... **.

Однако дальнейший ход судьбы наших цветовых яблок идет развиваясь и расширяясь.

Вот уже отдельные красные и зеленые кружки пропадают.

Стихия красного и стихия зеленого, уже не только как видимость сквозь окрашенные стекла очков старичка, заполняют собой реальность видимой природы.

Зеленым ковром до горизонта легла стихия зеленых.

Красным закатным солнцем за ним скрывается сонм красных.

И вот быстро, быстро, промелькнув сквозь сцену влюбленных, где отвлеченная динамика влечений цветов друг к другу на мгновение становится бытовым признаком реальных эмоций в образе зардевшихся щек,

образ «красного фонаря» дает новый качественный оборот цветовой теме — договоренности о значении цветового обозначения.

Отсюда простительность поведения гулящих тулонских матросов.

И вот трехфазная характеристика того, что мы сделали с цветом,— перед нами окончательно отчетлива.

Мы отделили цвет от эмпирического его сосуществования с предметом.

(Ведь ничего не меняется от того, если бы исходным материалом оказалась бы не раскрашенная вятская лошадка, а натурально окрашенный предмет: например, сбегáли бы два румянца со щек покрасневшей барышни и вдогонку бы им пустился синяк изпод глаза незадачливого ухажера!)

Мы взяли в руки освобожденную таким образом стихию цветов.

---

* Цитата в рукописи отсутствует. Эйзенштейн имел в виду следующее высказывание Ван-Гога:

«Любовь двух любящих надо выражать посредством бракосочетания двух дополнительных цветов, посредством их смешения, а также их взаимного дополнения, через таинственную вибрацию родственных токов» (Винцент Ван-Гог, Письма, т. II, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 108. Эйзенштейн подчеркнул приведенные слова в принадлежавшем ему экземпляре этой книги).

** В рукописи далее пропуск.

И эта стихия цветов стала материализоваться в систему форм окрашенных предметов, которую угодно было ответно подставлять нашей фантазии из арсенала нашей памяти и наличия наших ассоциативных связей!

Бессмысленно и произвольно?

Да.

Ведь мы же не задавались ни темой, ни направленностью мысли, ни образом, ни идеей, ни сознательной установкой.

Мы позволили себе дать волю первичному блужданию ассоциаций и оборвали процесс на той стадии, когда из беспредметных элементов цветовой игры и ситуаций мог под влиянием мысли сконструироваться пусть гротескный, пусть комический, но целенаправленный мультипликационный замысел.

Образец этому мы дадим ниже в эпизоде уже не комическом, а драматическом, уже не мультипликационном, но трагедийном.

И мы поразимся тем, как в методе этой работы мы найдем все те же самые фазы, но не на стадии комического reductio ad absurdum, а в формах полного и подробного драматически образного осмысления цвета, в цветово-драматургическом разрешении трагедийного эпизода.

Однако, прежде чем перейти к этому, остановимся на мгновение на первом звене тройственного обращения с цветом, свидетелем которого мы только что были.

«Разделяй и властвуй!» — мы знаем этот лозунг не как тактический частный случай, но как лозунг, воплотивший в себе продуманный опыт бесчисленных частных случаев империалистической методики в обращении с рабочим классом, с профсоюзами, с порабощенными колониальными народами.

«Разделяй и властвуй» здесь не случай, а метод.

Не случайность, а принцип.

Лозунг пришел в голову по случайной звуковой созвучности с тем, что мы делали на первой фазе обращения с цветом.

Мы разделили.

Мы отделили цвет от предмета.

Мы разъяли эмпирически природное сожительство предмета с его цветовой окрашенностью.

И только с этого момента мы смогли начать произвольную с цветом игру воображения, эту ступень, предшествующую собственно творчеству, где подобная «вольная игра» уже имеет быть взятой в строгие очертания намерения, выражающего тему и идею.

Но, может быть, этот этап необходимого разъятия есть всюду, всегда и везде обязательная фаза там, где предвидится и предполагается творческий акт, творческое действие?

И, может быть, здесь, в этой первичной стадии разъятия, лежит в основе такая же методологическая всеобщность в отноше-

нии творческого акта, как в только что разобранном случае малосимпатичного тактического приема в политике?

Есть образы, с которыми свыкся очень давно.

Есть явления, с которыми знаком очень хорошо.

И можно знать те и другие очень долго и очень близко и вместе с тем вовсе проморгать их действенную сродственность с чем-то, что делаешь в течение десятка лет в совершенном с ними соответствии и вместе с тем совсем не замечая этих соответствий.

Так именно случается с разъединением — творчеством.

Хотя уж сколько лет и по освоению скольких областей я проделываю то же.

И хотя сколько уж лет передо мной маячит предельно обобщающий это образ.

И тем не менее при встрече с первичным освоением цвета сам метод снова и снова становится своеобразной Америкой, которую приходится все вновь и вновь открывать с азов, как и все то остальное новое, что приносила, приносит и будет приносить нам страница за страницей проблематика кинематографа.

И нужно подчас вовсе стороннее впечатление, вовсе по другому поводу оброненное чье-то — иногда, как в данном случае, даже анонимное — соображение, чтобы практически давно на собственной шкуре осознанное и освоенное отчеканилось законченной концепцией, способной опыт свести в систему и частный случай разрешения — в отчетливость метода.

Нужно было Микеланджело принять заказ на роспись потолка Сикстинской [капеллы].

Нужно было, чтобы труд его завершился бессмертным успехом.

Нужно было, чтобы покрылся он немеркнущей славой.

И нужно было, чтобы жадность тех, кому физически недоступно узреть сей потолок, породила спрос на репродукции.

Чтобы репродукции деталей потолка сбегались в серые папки с зеленым шрифтом обложек издательства «TEL».

И чтобы перед фалангой репродукций появились анонимные вводные статьи — хотя и на двух языках, но без подписи автора.

И нужнее всего, конечно, то, что темой Сикстинского потолка Микеланджело пришлось выбрать творчество в формах наивысшего его мифологически образного выражения — как акт Сотворения Мира.

Разве каждый акт творчества не есть сотворение своего мира новых и небывалых образов, мыслей и идей, вырастающих из клубка переплетающихся в сознании реальных отражений действительности, как сам мир в мифе о сотворении вселенной, вырастающий из первозданного хаоса?

И нужно же было, чтобы строки вступления к этому альбому, как и весь альбом, внезапно самыми неисповедимыми путями оказались бы у меня на письменном столе — в дачной местности Кратово — в тот как раз момент, когда, осмысляя цветовую свою практику, я разражаюсь на бумаге мучительно выношенным и осознанным призывом к основе цветопонимания. [...]

Вот эти слова анонима со страниц предисловия к таблицам о мифе сотворения вселенной, как его неизгладимо начертал на потолке Сикстинской капеллы — Микеланджело:

«Бог отделяет свет от тьмы. До этого они были одним и тем же — общим. Разделяя их, бог отделяет истину от заблуждения.

Бог создает два светила для человечества: дневное и ночное.

Бог отделяет воды от суши, готовя жилище человеку.

Потом бог, могуче ответственный и бесконечно осознающий последствия своего поступка, творит человека. Человек просыпается без удивления, без вопроса; у него еще нет памяти, потому что у него нет еще прошлого. Он глядит на бога, первообраз.

И бог, продолжая то, что является *необходимостью*, вновь усыпляет человека и заставляет его родить женщину. Человеческая единица стала двумя.

Сотворение оказалось разъединением. Отныне обе половины будут полны стремления друг к другу, жажды овладеть друг другом...»

Я краснею.

Как же я в старом библейском сказании, известном мне и каждому из моего поколения, как же я никогда не выслушивал образа этого разъединения, который кладет основу волевому устремлению разъединенных к новому высшему воссоединению там, где до того была аморфная, бесформенная в слепоте эмпирии существующая диффузная неразобщенность вместо будущего торжествующего объединяющего единства?

Я краснею вторично.

Разве не со школьной скамьи мы помним этот же образ в интерпретации Платона? [8]

И если здесь этот образ мог быть несколько обужен и сексуально ограничен осязаемостью облика этих двух существ, сросшихся спинами, рассеченными неумолимостью судьбы и вынужденных бегать по свету для достижения единства в том, что красочно обозначено раблезианским глаголом «делать зверя о двух спинах» [9] (faire la bête à deux dos), то все равно мне приходится краснеть в третий раз.

Разве в принципе раздвоения древнекитайского Дао на Инь и на Ян, лишь в опошленном виде приравненных просто к мужскому и женскому началу, в принципах разделения Дао на Инь и на Ян, с чем я вожусь годами моего увлечения древним Китаем, не возможен тот же фундаментальный первичный акт твор-

чества и творческого осознавания как прежде всего разъедине ния, без которого невозможно активное, целенаправленное, воле во устанавливаемое единство?

«От Вечности
было
Дао.

Причина; Разум; Начало; Путь, которым невозможно идти; Имя, которое не может быть именовано; Непознаваемое.

Вначале
было
У.

Ничто (ничто, в чем не было бы Дао); или У — У Несущест вующее или У — Ци Безграничное (границ которому не может найти разум).

Из которого эманацией выделился,
Хун-Тун
или Первичный Хаос, синоним с
Тан-Ци,
или смешанная потенция Формы, Дыхания и Сущности.

И в этом хаосе
произошло великое изме[не]ние
Тан-и,
именуемое Великим преобразованием.

И оттуда возникло
Тан-Чу,
Великое Начинание — начало форм,
вызвавшее
Тан-ши,
Великое начало — зарождение Дыхания, за которым после довало
Тан-су,
Великая пустота — первая формация Субстанции, которая породила
Ляп И.
Два первичных символа
Инь и Ян
отрицательное начало положительное начало
которые через взаимодействие
произвели
У — Син,
или Пять Сил — воду, огонь, дерево, металл, землю, из кото рых через взаимное воздействие возникло Ван У —
все явления и предметы, включая
Жэнь —
ЧЕЛОВЕКА,

который в свою очередь состоит из взаимодействия Инь и Ян, снабдившего его соответствующими рядами качеств, свойств как при земной, так и при загробной жизни...» (см. стр. 455—457, «Outlines of Chinese Symbolism and Art motives» by C. A. S. Williams, Shanghai, Kelly & Walsh Ltd., 1932).

И как же мне раньше не замечалась эта неразрывная созвучность, в которой характеризуют высшую суть начала творческого акта почти в одних и тех же выражениях древнейшие космогонии Китая, Иудеи и Древней Греции? *

И в четвертый раз я краснею за то, что с самых первых шагов творческого моего осознавания средств искусства, которым мне выпадало оперировать, я каждый раз шаг за шагом начинал всегда с того же — с разъединения, с разъятия.

Но не «как труп музыку я разъял».

Не как труп я разымал область за областью искусства, дабы познавать ее.

Не как труп, но как живое раздвоение, стремящееся к новому высшему виду воссоединения.

И эту возможность давало кино.

Одновременно предметное, как архитектура, живопись, скульптура, и вместе с тем текучее, подвижное, как музыка, но не как музыка в той его возможности конкретно ощутимо распластываться на монтажном столе, подвергаясь зрительным манипуляциям и обработке временно́й длительности, присутствующим физической протяженностью.

Действительно, достаточно полистать самого себя за последние два с лишним десятилетия.

Разве завоевание любого этапа творческого осознавания не шло неизменно и всегда под тем же знаком?...

[И СЮЖЕТ, И ЦВЕТ]

...Из раннего детства помню,— это был период самого необузданного разгула Style moderne'a ** — в Риге торговали фигурками.

Статуэтки типичных дам типа «Принцессы Грезы» Врубеля[10].

Верх пластической безвкусицы, они были еще к тому же очень своеобразно раскрашены.

Левая сторона — сплошь красная.

Правая — либо глубоко-синяя.

Либо — зеленая.

---

* Существует мнение, что общей колыбелью для всех троих служил именно китайский прообраз, сохранивший для образа расчленяемого надвое мужского и женского начала соответственную картинку в древнейшем китайском словаре EUL— YA, концепции которого должны были быть известны Платону, равно как и Моисею, который мог знать о нем через египетские источники. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Стиля модерн *(франц.)*

Получался странный объемно-живописный феномен. Иллюзорная рельефность объема во много [раз] превосходила реальную округлость статуэтки.

Цвет съедал реальные тени и вместо них создавал ощущение сверхнатуральной объемности, спорившей с реально осязаемым объемом.

Статуэтки казались живущими своей собственной световой стихией, клокотавшей в них.

Контраст цветов распирал ощущение почти до физического ощущения разрыва формы.

Статуэтки казались из живого пламени.

Они горели.

Вот, вероятно, исходное живое впечатление, которое заставило так внутренне приветствовать мысль Ван-Гога о том, что страсть двух любящих существ надо решать столкновением и переходом друг в друга двух дополнительных цветов.

И только что сейчас, на примере с вятской лошадкой, мы увидели, что «разъятие» в самом наглядном и буквальном, ибо смешном (и смешном, ибо буквальном!) виде имеет место и тогда, когда мы начинаем орудовать цветом.

Но разве этот принцип «самоопределения» цвета как самостоятельно выделяющегося фактора, как стихи[и] цвета, отделяющ[ей]ся от окрашенного в него носителя, характер[ен] только для кино и внутри его только для самой его бесшабашной разновидности — комической мультипликации?

Разве не знает его и живопись?

Разве у истоков рисунка и живописи не стоит такая же разъятость?

Правда, точнее — не «разъятость», а «еще не сведенность» таких элементов, которые окажутся «разымаемыми» на высших ступенях эволюционной лестницы изобразительных искусств.

Одним из самых сильных впечатлений от детских рисунков у меня неизгладимо в памяти сохранился один.

Он из какого-то из бесчисленных сборников, посвященных детскому рисунку, которые неизбежно приходится листать, когда пытаешься вникнуть в первичные механизмы становления принципов наших искусств.

По сюжету он мало примечателен.

Он — просто дерево.

Но дерево очень странного начертания.

Дерево, в котором абрис силуэта его кроны не совпадает с контуром, ограничивающим листву.

Рисунок — двухконтурный.

На общий силуэт дерева, выведенный одним штрихом, наложен не совпадающий с ним краями пучок отдельных листьев кроны, выстраивающих свой самостоятельный абрис.

У рисующего еще нет сознания того, что общий контур очертания листвы *и есть* силуэт древесной кроны в целом.

Единства двух качественных планов это сознание еще не признает.

Силуэт дерева для него — одно.

Контур листвы — самостоятельно — другое.

Здесь сознанию еще не доступен тот факт, что они могут совпадать в одном начертании и вместе с тем существовать как два самостоятельных чтения и понимания.

Это не только в пластике.

Это в любом факте и случае.

Ибо это явление не пластического восприятия, а эволюционной фазы состояния сознания. Вернер в одной из работ по «Психологии развития» («Entwicklungspsychologie») приводит совершенно такой же пример из области многокачественной характеристики одного и того [же] персонажа, которая не укладывается в представление о том, что речь идет об одном действующем лице.

Маленький автор — малолетний мальчик — так и рисует их несколькими (двумя) самостоятельными фигурами.

Вернер задает ему изобразить в рисунке библейскую фразу: «Komm', Herr Jesu, sei unser Gast». Прииде, Христе, будь нашим гостем.

Мальчик рисует семью за столом.

Папа. Мама. Он сам.

Профессор Вернер (в очках).

Затем — Христа.

А затем — еще фигурку.

На вопрос: «А кто же это?» —

следует ответ: «Это — гость».

Маленькому художнику никак не уложить и «Христа» и «гостя» в один контур (в одно представление).

Они в его рисунке существуют так же раздельно и самостоятельно, как самостоятельно и раздельно существовали силуэт дерева и абрис листвы в рисунке его маленького коллеги, описанном выше.

Интересно при этом, что эта как бы «двойная» экспозиция будущего кинематографа отнюдь им не мешает, они прочитывают их как бы в «разомкнутом процессе» там, где взрослое сознание воспринимает их уже не в динамике становления, а в статике результата.

Насколько это именно так, насколько не мешает образованию единого впечатления подобная разомкнутость несовпадающих абрисов, мы можем убедиться на другом примере.

Это уже не инфантильный рисунок, но образец на инфантильной стадии развития изобразительных искусств.

И для нас [он] интересен тем, что несовпадение здесь — между контуром предмета и цветовым пятном его окраски.

Перед нами — лубок.

Он из героических картинок народных сказаний о Еруслане Лазаревиче, поединках Бовы-королевича со страшным Полканом и т. д. и т. д.

Как и они, и этот лубок сделан «в литогр. Морозова» и «Дозволен Московской цензурою 1874 г.»

Подпись под ним:

«Сильный Славный Храбрый Богатырь Иван Царевич сын Царя Выслава Андроновича едет на Сером Волке везет Жар Птицу и Елену Прекрасную на златогривом Коне».

Через прямоугольник лубка скачут Конь и Волк. На Коне — Елена Прекрасная. На Волке — Иван-царевич.

В руках усатого Ивана-царевича в римском шлеме с перьями — аккуратно вырисованная кустарная канареечная клетка.

В ней птичка с длинным хвостом — Жар-птица.

Елена Прекрасная в царственном венце, отделанной горностаем душегрейке, с веером в руке.

Волк и Конь со всадниками перескакивают с холма на холм через речку, разделяющую низ лубка пополам.

По речке (пруду?) плавает лодка о трех пассажирах с поднятым парусом.

И вдали на берегу — каменная крепость.

Лубок в основном — черно-белый. Контурный, с черной условной оштриховкой теневых сторон златогривого Коня.

В этот контурный рисунок вляпаны цветовые плоские (без нюансов) пятна раскраски.

Их всего двадцать три.

И они пяти цветов.

Желтые, зеленовато-голубые, кирпично-красные и двух фиолетовых красок: одной с преобладанием лилового и другой — вишневого цвета.

Пятна эти — самостоятельного, весьма обобщенного контура, лишь очень отдаленно отвечающие весьма изыскано линией вырисованным абрисам и деталям самих предметов.

Голубизна неба отнюдь не распространяется на весь небесный фон, которому горизонт любезно отводит две трети верхней части картинки.

Вместо этого — одна лишь жирная голубая полоса вдоль верхнего края картинки. Остальная часть — чисто белая.

Невольно вспоминаешь Хокусаи[11] и Хиросиге[12], которые так же, только из верхнего края гравюр, дают сгущающуюся синюю полосу, вместо того чтобы окрашивать синим всю поверхность неба. Но там [это] делается в порядке рафинированной изысканности — как в порядке реального наблюдения (полоса эта одно-

временно и тень ресниц, затемняющая верхний край пейзажа, когда мы смотрим на реальный ландшафт), так и в расчете на достаточность голубого намека, чтобы вызвать в восприятии представление о небе.

Здесь дело проще.

Здесь дело идет о раскраске.

И полоса раскрашенного неба робко останавливается на два сантиметра от верхнего края картинки в видах на то, чтобы не затопить синевой скачущих фигур, проецирующихся на небесный фон.

Полоса останавливается, как раз достигнув верхнего края венца Елены Прекрасной, и услужливо разрывается, давая возможность перьям шлема Ивана-царевича не утонуть в ее голубизне.

Если такова деликатность голубого пятна в отношении центральных персонажей, то с персонажами второстепенными голубые пятна вовсе беззастенчивы.

Единым зеленовато-голубым пятном (того же цвета, что и полоса неба) окованы и воды реки, и крепость на берегу, и лодка, и парус, и фигурки в лодке.

Пейзажная даль справа и слева от реки — одинаково канареечно-желтая, и, охватывая слева холмы с усиками травы на их вершинах и равнины справа, [ее] желтая окраска захватывает в свои пятна задние ноги белого (неокрашенного) Коня слева, и передние его и Серого (лилового) Волка справа.

Желтое пятно пейзажа, ляпаясь на лиловые ноги Волка, смешивается в нечто рыжее, а край желтого пятна, случайно наехавшего на голубую реку, дает два непредусмотренных зеленых блика.

Размещение других пятен так же беззастенчиво.

Первые планы пейзажа сделаны фиолетово-вишневым пятном справа и фиолетово-лиловым — слева.

В цветовой вязи первого тонут передние копыта Коня, в вязи второго — задние.

Фиолетовое пятно лат не совпадает ни с контуром плеч, ни с рисунком их очертаний.

Три пятна — вишневое, лиловое и красное — безотносительно ложатся на желтое, и под их яркими мазками почти не разглядеть подробно и изысканно прорисованных ложноклассических перьев и каски.

Жар-птица и клетка покрыты одним желтым бликом.

Конская сбруя — другим, задева[ющим] ноздри и широко раскрытый глаз.

И только для Серого Волка сделано исключение: морде его и двум передним скачущим лапам вторит соответственным силуэтом выгнутое фиолетовое пятно.

Впрочем, имеющее ровно столько же несовпадений с ним по контуру, как [и] описанный выше общий абрис дерева с контуром листвы!

И при всем том — примечательно! —

этот самостоятельный набор двадцати трех цветовых пятен и нигде не совпадающая с ними по контуру, скачущая сквозь них пара всадников воспринимаются в замечательном изобразительном единстве.

Больше того — в замечательной повышенной остроте особого обаяния, обаяния, вероятно, объяснимого тем, что картинка этим методом цветово-изобразительного сказа как бы втягивает в себя нашу активность — наше активное сведение в единство того, что не столько волей художника, сколько ограниченностью технических средств скачет самостоятельно, пронизывая друг друга.

Почти как фонограмма, лишь где-то «программным» намеком совпадающая с материалом изображения, в остальном же вольно выстраивая линию своего бега, с бегом [линии] изображения сочетающаяся в изыске звукозрительного контрапункта!

Мы сказали выше о возрастающей остроте воздействия и добавочном обаянии.

Здесь мы встречаемся с тем же, о чем мы писали в статье «Монтаж 1938», противопоставляя живительный эффект «монтажного становления» — неподвижной данности съемки с одной точки *.

Концы искусств перекликаются с началами.

Распад искусств в период предоктябрьского торжества империализма на Западе в разложении своем не мог не перекликнуться с началами и начальными фазами.

Таковы инфантилизм дадаизма [и] «автоматическое письмо» невротического эксгибиционизма[13] как «эстетическая» основа сюрреализма.

* Цитата из статьи «Монтаж 1938», которую хотел привести автор, в рукописи отсутствует. По-видимому, имелись в виду следующие слова:

«...Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача — превратить этот образ в такие два-три *частных изображения*, которые в совокупности и в сопоставлении вызывали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором.

...Монтаж помогает разрешить эту задачу. Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор.

...Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не порабощается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом...»

Культ примитива, перуанской керамики и негритянской пластики как прописи и прообраза для творений «современности» буржуазной культуры!

Раздвой регрессирующей психики не мог не плениться в порядке расщепления и регресса тем, что́ на первых фазах становления сознания шло под знаком прогрессивным как стремление к единению.

Если для мальчика несведение силуэта дерева и абриса листвы было полустанком на пути к достижению единства многокачественного представления, то для кубистов — а мы сейчас будем говорить о них — подобный раздвой был психологической тенденцией к возврату — регрессу на подобную стадию, как один из симптомов реакционного и регрессивного движения «назад» вообще, в видимых формах отчетливо запечатлевших внутренний раздвой и распад сознания человека империалистической поры буржуазного общества!

Близкое к этому из фонда собственных архаизирующих тенденций когда-то давно — на Первом Всесоюзном съезде писателей — говорил Борис Пастернак [14].

Он влюбленно говорил о склонности своей к Пушкину.

О все более углубляющемся своем стремлении к творениям XIX века.

К осязательной приближаемости к [их] творцам.

О том, как он скачет все глубже и глубже к живительным истокам расцвета литературы начала XIX века.

И о том, как *навстречу* ему из этих глубин скачут сами творцы.

— Куда вы? — спрашивают его встречные.

— Назад — к началам вашего века. А вы?

— Мы? Мы — вперед. Вперед к вашему времени. Вперед. В двадцатый век.

Пастернак говорил лучше.

Убедительнее и красивее.

Я помню его взволнованное выступление, в котором он сам стыдил свою архаизирующую тенденцию рядом с прогрессивным стремлением всей столь дорогой ему поэзии пушкинской поры.

Точных слов Пастернака я уже не помню.

Помню только основной образ того, как может быть прогрессивен отсчет от Пушкина вперед.

И как может быть регрессивен тот же Пушкин, когда он стоит финишем на пути скача назад...

Так несомненно регрессивен путь всего содружества докинематографических искусств на стадии своего предельного распада на этапе империализма, социально предшествующей победе Октября, а художественно — эре кинематографического искусства, только через победу социализма вслед Октябрю получив-

шего свое становление как искусства современности и отправной точки для искусства бесклассового будущего.

Нас учат тому, что надо пристально изучать эпоху империализма.

Ведь в эту эпоху слагались окончательные черты того прообраза социалистического общества, которому было суждено стать на место одного из империализмов, занимавшего одну шестую часть мира.

Совершенно так же пристально надо всматриваться и в черты процессов внутри культуры этого этапа, культуры, в которой многое под знаком увядания, в извращенном аспекте, с ног на голову брало[сь] — под регрессивным знаком, из того, что в зарождениях характерно для этапов начал.

С обратным знаком, в обратном повороте, с головы на ноги поставленное по своей тенденции, по смене своей динамикой статики — многое встречается и перекликается с первыми шагами новой эры культуры. Иного качества. Иного уровня.

По восходящей спирали, повторяющей черты циклов доклассовых стадий на стадии циклов, уничтоживших классы.

[Стадии], на смену лозунгу «Разделяй и властвуй» поставившей лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

и в творчестве — [...] поставившей перед собой небывалые проблемы культуры общества уничтоженной классовости.

А потому после фазы, почти исключительно диспропорционально гиперболизированной первой фазы творчества — «разъятия» — ставящей знак упора над второй — синтетизации.

Образы только что отошедшей эпохи, целиком стоящей на стадии предварительной фазы разъятия,— тем нагляднее для нас, владеющих через кинематограф тайной недоступной им второй фазы — динамического единства.

Здесь как под микроскопом, в неестественной исчерпывающей преувеличенности, стоит та творческая фаза, которая лишь ступень, «предварительное действие» в собственно свершающем и завершающем процессе окончательной творческой фазы.

В том-то и есть примечательность кинематографа, что только ему дано свести в образное реалистическое единство то, что, расщепленное и несведенное, завязает в образах распада, законно отражая эру распада сознания досоциалистической стадии человеческого общества на этапах империализма как высшей стадии капитализма.

Разве не поразительна и не трагична судьба творчества Делоне, как «предшественника» динамического монтажного образа...

[Делоне попытался на плоскости одного холста объединить не одну, а все восемь главных проекций, в которых с восьми главных точек зрения всесторонне раскрывается предмет.

В результате — на холсте осколки, щепки и фрагменты, по-

добные обломкам корабля, попытавшегося выброситься на берег и попавшего на рифы.]

Разве в этой тенденции Делоне не подхвачена мысль Бенвенуто Челлини[15], считавшего живопись [не более чем одной из восьми проекций, в которых одинаково совершенна должна быть скульптура, рассматриваемая с восьми основных точек зрения?]

Разве в этом нет гордого вызова: живописью исполнить то, чем кичится скульптура?

И разве дерзновенным Икаром не разбивается сам Делоне, распластанный у ног необходимости отказа от реалистического результата своей дерзновенности?

Многоточечность, всесторонность ви́дения удушается четырехсторонней рамкой одного ограниченного холста.

И только с приходом кинематографа в руки художника дается возможность последовательности изображений, одновременности всестороннего охвата явления.

Вне отказа от реальности образа.

Вне невоссоединенного разъятия.

Вне необходимости жертвовать реализмом во имя всеохватности и многоточечности восприятия.

[У кубистов «...форма назойливо раздробляется на составные элементы точно так же, как у пуантилистов цвет разлагается на отдельные пигменты. Тот же абсурд, то же преобладание анализа над синтезом...» И «...вместо чаемого на словах пластического равновесия и синтеза — новая дифференциация мира, новый дивизионизм...» *.]

Но... [...] сейчас мы еще на этапе остроты лубка с его разъединенной сферой системы цветовых пятен и сферой изобразительного начертания.

На этапе динамической остроты этих разъятых и стремящихся к заполнению друг друга сфер.

И на этапе того, как кубист в поисках первичной остроты и динамичности не мог пройти мимо, не мог не окунуться на стадию того *раздвоя* контура и цветового пятна, который так похож на стадию еще не сошедшейся в единстве двойственности первичного неустановившегося восприятия.

О синтетической роли кинематографа и под этой рубрикой мы скажем ниже. Пока обратимся к образцам.

Почти двоюродным братом разобранному выше лубку стоит графика Ю. Анненкова[16].

Мы можем взять образцы ее из [его] иллюстраций к «Двенадцати» Блока, из альбома его портретов или из серии иллюстраций к книге Шеронне «Extra muros» — о предместьях Парижа.

---

* Я. Тугендхольд, Пейзаж во французской живописи.— Журнал «Аполлон», 1911, № 7, стр. 19.

Возьмем примеры именно отсюда. Потому что тут рядом, между крышками одного альбома, та же тенденция видна и в обращении с предметами и в обращении с самими средствами начертания предметов.

Вот перед нами литография утлого особнячка где-то в Нейи.

Домик как домик.

В традиционные три окна по фасаду верхнего этажа.

С подъездом в центре первого и двумя окнами по бокам.

И с тремя окнами мансард в круто ниспадающих боках крыши.

Домик как домик.

Вырисован точной, графически исчерпывающей линией остро отточенного стило.

Но вот правая сторона домика на рисунке заплыла черным прямоугольником штриховки мягким жирным карандашом.

Мы вглядываемся в прямоугольник и видим его уже не просто пятном, но... интерьером домика вместе с вышивающей дамой под лампой — как бы выехавшим наружу из графического очертания фасада и как бы подчеркивающим свою иную природу общей принадлежности к обиталищу... другой техникой графического изложения.

«Карандашным» типом мягкого штриха и сплошной «заливкой» поверхности мягкой штриховкой жирным карандашом.

Остальное — внешнее домика — как бы выведено заостренным нервным штрихом пера.

Мы вполне вправе читать эти разные средства выражения как контур и цвет.

Тем более что кусок интерьера сквозь линейную сетку фасада ведет себя совершенно так же, как вели себя цветовые пятна в отношении контуров фигур на нашем лубке.

Мало того!

В левом углу литографии господин с белой эспаньолкой, в белых усах и черном котелке.

В отличие от домика он тоже тронут растушевкой жирным карандашом, которую мы прочитываем здесь цветом.

И «раскраска» фигуры ведет себя совершенно так же, как выше кусок совершенно так же заштрихованного интерьера:

и он «рвется» из контура, с которым он не совпадает.

И, листая картинку за картинкой альбома, мы набираемся все более и более наглядных примеров, где в самой системе начертания «внутреннее» — охваченное контуром темное пятно — ведет себя совершенно так же, как в сюжете тоже «внутреннее» — интерьер с комодом, лампой и дамой за рукоделием — вырывалось сквозь фасад.

Вот дом, чья сплошная черная окраска отступила на шаг в сторону от собственного контура, который кажется проволочным

скелетом, сквозь свободные части которого, не совпавшие с прямоугольным пятном окраски, играет вдали ночное небо, горизонтальными штрихами ложащееся за Эйфелеву башню, горящую лампочками электрорекламы «Ситроэна».

А вот в левом углу литографии, посвященной Бобиньи [17], уже вовсе нагло сплошной вертикальный черный мазок раскраски вовсе склонен вырваться из оков обнимающего его, как бы из дратвы согнутого контура фабричной трубы.

Следующим шагом было бы тенденцию разъятия продолжить и в разность материалов.

«Дратвенный штрих» обратить просто в проволоку и монтировать это с кусочками одноцветно записанных «пятен» разных материалов.

Примеры к этому мы можем найти в многоголосом и малоразборчивом семействе кубистов и околокубистов.

Таковы сперва дратвенные барельефы, а затем дратвенная трехмерная скульптура ряда «произведений» Жана Кокто (образец 19[27] года воспроизведен у Моголи-Наги [18] — «Von Material zu Architektur», Bauhaus — Bücher», № 14, 1929 г.).

Однако в пределах плоского холста апогея тенденции несомненно достигает Кандинский [19].

Здесь контур и цвет уже вполне разъяты.

Цвет расплылся во взаимную игру ничем не очерченных разноцветных пятен.

Их пересекает взаимная игра скрещивающихся и перекрещивающихся прямых — как бы реминисценция о когда-то существовавших принципах контурного обвода пятен — или очерченных контуром поверхностей, когда-то ютивших внутри своих очертаний островки цвета...

Предмет растворился окончательно.

Но не как у Малевича — в абсолютную пустоту белого прямоугольника, перекликающегося с тем белым пропуском в живописи, который любят ставить китайские живописцы XII—XIII веков на путях направленного внутрь картины китайца-мудреца, созерцающего великое Ничто, порождающее — Все...

Система пятен Кандинского вторит определенной эмоционально-цветовой каденции [20].

Совершенно так же как система геометрических конструкций — своей.

От изобразительной конкретности контура (формы) и окрашенности (цвета) предмета здесь осталось не более подобия аромата воспоминания, и ценой своей обесплоченности обе стихии здесь сливаются в смутно эмоционально волнующее синтетическое единство!

Спаси нас бог, реалистов, от подобного идеала обеспредмеченного и дематериализованного синтеза и единства!

Были ли рассмотренные эксцессы Кандинского, Кокто или Анненкова чем-то с неба свалившимся на многострадальные холсты начала нашего века?

Или намечались эти тенденции уже и у менее неистовых их предшественников?

Свидетельств здесь хоть убавляй!

Им можно предпослать страничку из «Импрессионизма» Камилла Моклера о непроизвольном «природном» status quo взаимоотношения формы и цвета[...]:

[«...В нашем восприятии зрительных впечатлений природы мы различаем два понятия — форму и краски, и понятия эти неразделимы. Только искусственно мы различаем рисунок от окраски, в природе они нераздельны. Свет вырывает формы и, пронизывая купы древесной листвы, играя на поверхности камней, проникая в глубину воздушных слоев, дает им различную окраску. Исчезает свет, пропадают вместе и форма и краски. Мы видим только краски, все имеет цвет, и только благодаря неодинаковости окраски различных поверхностей мы различаем форму предметов, то есть границы этих различно окрашенных поверхностей. Мы получаем понятие о расстоянии, перспективе и объеме благодаря более темным или более светлым краскам — тому,— что в живописи называют силой отношений. Отношение — это степень интенсивности света и тени, дающая нашим глазам возможность различать расстояния...

...*Нет формы без красок, нет красок без формы.* Краска сама по себе сводилась бы к простому солнечному спектру, одна форма без красок — к отвлеченной геометрии...» *].

[Вот ряд свидетельств для великолепной триады Мане [21] — Дега [22] — Сёра [23].]

Вчитаемся внимательно в то, что отмечает Вальдемар Жорж у этих предшественников окончательного распада искусств.

О Мане: «...Его краски, тональные пятна сохраняют в отношении самих мотивов широкую самостоятельность (autonomie)» **.

О Дега: «...идёт дальше Мане и Моне в своем чувстве относительности. Он отрицает общепринятые соотношения (l'équilibre convenu)...» ***.

«Его преодоление оптического правдоподобия (de la vérité optique)... это симптом нового...» ****.

«Цвет у него [строго приспособляется к] (s'adapte étroitement)

---

* Камилл Моклер, Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера, М., 1909, стр. 19—20.

** «Le dessin français de David à Cézanne» par Waldemar George. Paris, 1929, p. LXVIII.

*** Там же

**** Там же

движению формы и выплескивается за пределы линейного охвата (déborde les limites linéaires)» *.

О Сёра: «...не довольствуется тем, чтобы разъединить (dissocier) игру света от лепки формы... Ни контуров, ни органической замкнутости объемов...

Хроматические доминанты Сёра никогда не совпадают с его темами...» **.

И последним аккордом можно было бы привести использованные Ван-Гогом слова: «Je me suis foutu de la verité!» ***

Здесь еще нет неистовства Кандинского и Пикассо.

Здесь еще, несмотря на все это, сохраняется реалистическая цельность изображаемого.

Здесь только зарождается тот огонь, который бушующим пламенем в следующем поколении взорвет реальный и реалистический облик картины.

Здесь «раздвой» еще не въелся в мозг костей самих принципов колорита и формы.

Но здесь беззвучно, без особого треска фанфар, проделано другое разъятие — капитальное и первичное, после которого уже вольной волной могли безудержно хлынуть все последующие, более и более глубоко вгрызающиеся в тело картины, прочие «разъятия».

И если там, на стадии эксцессов, реализуется раздвой между предметом и... его видимостью, то здесь, намного предшествуя этой стадии, происходит не менее значительный и чреватый последствиями иной раздвой: раздвой между содержанием события и его зрительным представлением.

Раздвой этот происходит не в бурной схватке на самом холсте.

Не в мучительных противоречиях четырёхугольника рамы, а беззвучным и тихим «вытеснением» — посредством живописно представленных видимостей предметов — той сюжетной драматики, которая просится на холст.

Так на одном крыле.

И совершенно так же — на другом.

Здесь вновь пришедший тематический анекдот постепенно теснит с подвластных ему холстов колористическую задачу, которая, спасаясь, находит себе убежище на полотнах другого крыла.

Этого противоречия мы раньше не знали.

И разве что любопытно отметить, что вместе с тем появление этого несводимого противоречия XIX века на самой заре его предусмотрел и предвидел... Шиллер.

---

* Там же, стр. LXVII.

** Там же, стр. LXXV.

*** — «На...ать мне на правдоподобие!» *(франц.)*.

В письме к Гёте от 14 сентября 1797 года он пишет... *.

В чем же дело?

И почему на протяжении XIX века происходит этот ранее никогда в таком объеме не мыслимый раздвой?

По линии сюжета — вот почему.

На рубеже XIX века постепенно отмирает тема заранее, заведомо известного сюжета.

Анекдотическое содержание живописно изображаемых сцен в большинстве случаев априори — «заэкранно» — известно зрителю.

Либо широкому — в основной тематике живописи на сюжеты из Священного писания. Благовещение. Вознесение. Положение во гроб. Голгофа.

[Либо] для избранных — тоже из круга тем мифологических сказаний не Священного писания. Леда и Лебедь. Похищение Европы. Ганимед. Кузница Вулкана.

Для тех и других — баталии и памятные даты историко-национальных событий.

Во всех этих циклах художник был свободен от информационной задачи.

От сообщения.

От изложения фактов, своими сюжетными чертами зрителю не известных.

Дева Мария, ангел, место действия Благовещения зрителю известно.

И внеэмоциональные, внеживописные данные о них ни художник, ни законченное полотно не должны были давать.

Он мог заниматься вопросом наиболее колоритного сплетения Леды с Лебедем, мог заниматься проблемами передачи лебединого оперения в сочетании с мягкими формами нежного женского тела.

Но он был свободен от того, чтобы изъяснять, как могла случиться подобная встреча. Кто, по существу, скрывается под оболочкой этого Лебедя. Каковы анкетные данные о самой Леде и т. д. и т. д.

Ему не нужно было разъяснять, кто такой этот элегантный

---

* В оригинале цитата не приведена. По-видимому, автор имел в виду следующие слова Шиллера: «Современный художник, одаренный живой фантазией и душой, будучи не в состоянии свести окружающую его эмпирическую природу к эстетической норме, предпочитает вовсе покинуть ее почву, и в мире воображения он ищет спасения от мира эмпирии, от действительности. Он сообщает поэтическое содержание своему произведению, которое было бы иначе пустым и плоским, ибо нет в нем того содержания, которое должно быть почерпнуто из глубины предмета» (цит. по изданию: Иоганн Христоф Фридрих Шиллер, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8 М.— Л., «Academia» — Гослитиздат, 1950, стр. 667).

парень, едва касающийся половиц, с веткой в руках входящий к деве.

Никого из зрителей не удивляли крылья за его спиной, и живописное красноречие художника шло не на обоснование или техническую интерпретацию этих летательных приспособлений, а на ту долю живописного внимания, которое художнику было угодно излить на это оперение, или деталь каморки девы, или занавески, или цветочный горшок в углу.

Но вот украдкой, постепенно, под личиной библейского или мифологического персонажа на поверхность холста пробирается современник.

И очень давно мадонна Дюрера похожа на немецкую Гретхен, а итальянские мадонны списываются с ренессансных великосветских барышень Италии.

Отрепья мифа постепенно ветшают на плечах этих носителей их; носителям скучно в чужих ситуациях.

Чужой рассказ облекается в видимость бытовой обстановки носителя.

Но носителю и этого мало.

Благо бы еще жанр, в котором, отлетая, божественный сюжет оставляет за собой уже не трапезу в Эммаусе [24], а только накрытый стол, от Каны Галилейской [25] — одни сосуды и фляги с вином, а от пира Валтасара [26] — нагромождение рыб, еще трепещущих базарной обстановкой, или туши мяса, выхваченные из-под рук соседнего мясника.

Носителю этого мало.

Он хочет видеть перед собой свои, близкие ему сюжеты, драмы, эпопеи, романы.

Он делает обратное — он заставляет изображать себя в эпоху маркизов, мушкетеров, гугенотов.

Ранних христиан. Греков. Рыцарей средневековья.

Не к сакраментальным образам прошлого он поступает носителем их идей и воплощением их тем.

Но он захватывает с собой на холст интересующие его «темки» и облекает их бутафорией и реквизитом небрежно вписанных деталей стаффажа прошлого.

Но вот анекдоты и темки становятся подлинно темами. И идеями.

А поверхность холста — зеркалом души человеческой в перипетиях ее исторически-современного бытия.

Такие сюжеты — уже не безобидный «жанр», группировавшийся в равной степени по признаку изобразительности и живописности.

Такому сюжету уже тесно делить жилплощадь с другими проблемами.

Где тут упиваться фактурой пиджака или колоритом каца-

вейки, когда на холсте надо документально утверждать самый приход в жизнь пиджака, котелка, калоши, пенсне, железной дороги, земского управления, крестного хода, картуза, крестьянских похорон.

Идейно-драматическое звучание неотрывно от этой тематики, сменившей бесконечные хороводы нимф и граций на холстах добуржуазной и в особенности доразночинной живописи.

Тематически-повествовательный, документально-информационный материал сюжетно записывает собой холст так же по-плюшкински скупо, как записывают, не оставляя полей и белых прогалов на страницах своих писем, старые скопидомы.

Колориту уже негде зацепиться.

Живописные валеры бегут с информационно выписанных бак, ряс, вицмундиров и армяков.

И требования живописной композиции смиренно ложатся под ноги потребности довести до зрителя необходимый показ лаптей, смазных сапог, конторок, арестантских халатов, кандалов и обнаженных сабель конвойных.

Каков предел сюжетной нагрузки колористически сверкающего холста?

Минимален.

Одно схваченное настроение.

Один перехваченный взгляд в незабываемом «У Пэр Латюиля» Мане [27].

Один характерный излом фигуры рядом с двумя девочками и борзой в «Мсье Лепике» Дега [28].

Один осуждающий бросок сарказма, как в его «Женщинах в ваннах».

Или тяжкий физический уродующий труд, проступающий через волны кисеи пачек [29], таинственной дымкой вспыхивающих в неестественном свете рампы.

Намек.

Намек богатый. Полный. Таящий в себе гирлянды образов, потоки мыслей, ассоциаций, сопереживаний судеб, как долгие отзвуки, остающиеся в душе зрителя, как перекликающееся эхо, как симфония, развертывающаяся в чувствах и памяти.

Но и только.

Ни ансамбль. Ни главы романа.

Ни параграфы тезы.

Ни данные документа.

Ибо нет на холсте места двум хозяевам. И с того момента, как от повода шаровар зуава отделяется пылающее зарево их красноты или голубизна мундира разрастается в небо, а ореол кудрявых волос разгорается солнечным диском, их цветовая стихия уже поглотила не только поле холста, но и поле внимания зрителя, и уже исчезли шов и заплата с мундира, образ солдат-

ской лямки с шаровар, пылающих алым пионом, или слипшиеся от военной муштры белокурые кудри на вспотевшем лбу!

Перед картиной, тематически и колористически перезрелой, стоит призрак раздвоя и распада, перекликающийся с начальной фазой, [когда] стихия разных сфер представлений еще не поспевала слиться воедино.

Спрос колорита и темы XIX века так велик, что мало им распределенного нагрузкой холста на «50 и 50».

Каждый жадно требует целого:

не пятидесяти!

Ста!

Целого холста под бескомпромиссный разворот целостности своей тенденции.

И с треском прокатывается раздвой в виде раздвоя на два холста.

Холст тематический. С максимумом сюжета, анекдота, драмы.

И холст колористический. С разгулом цвета, ритмом красок, музыкой валеров.

С минимальной придиркой темы, как там с минимальным достижением цветописи.

Живописный Пегас в положении нашей вятской лошадки.

Поэтика сюжета и сказа в суровой бурости бытовой окрашенности и резкой контурности сюжетной перипетии — покинуты хороводом вдаль умчавшейся игры цветового спектра.

В конце нашей мультифантазии цветные кружки катились обратно, возвращались в покинутое лоно.

Правда, исходная лошадка оказывалась перечеркнутой голубыми и желтыми полосами.

И пятна оседали на новой поверхности сарафана.

И случайная концовка нашего мультипликационного иносказания не так уж случайна — а скорее пророческая.

Ибо раздору, разобщению, раздвою колорита и драмы, так неуживчиво разошедшихся с поверхности единого холста в XIX веке, суждено снова сойтись в последовательности сменяющихся холстов — кадров цветового экрана.

Кадр — это аккорд.

Звучащая комплексная единица.

И как колористический элемент.

Но и как носитель драматической нагрузки.

Здесь так же не больше взгляда, слова, фразы по сюжету, как не более единого цветового образа на кадр, [на] монтажный кусок.

И неразрешимое прежде становится возможным.

Недоступное холсту —

с легкостью одолевается сменяющимися кадрами на экране.

Где тот титан, который управился бы с колористической оркестровкой прелестного по бытовому драматизму и безнадежного по цвету — «Краха банка»[30]?

И где тот... кретин, который, имея эту же картину, как смену эмоционально нарастающих в общем ходе составных частей ее, не сумеет свести ее в подвижную цветовую симфонию?

Вот исступленная вдовица в столкновении с увещевающим генералом.

Окованные рамкой кадрового выреза — разве станет их взаимная игра одним сознательно дисгармонирующим диссонансом — и ужели не решить его контрастом-цветом, как гармонией решает слияние влюбленных глаз в «Пэр Латюиле» Мане?

И разве нарастающая волна решенного психологически-бытовой игрой гнева не сумеет от кадра к кадру ширить тот аспект спектра, который угодно будет цветописцу приставить к цветовому выражению темы гнева?

Пусть восходящая линия гнева пройдет по тональности красного, а тема отчаяния — по нисходящей голубой.

И разве не перекликнутся обе в сплетающемся общем поступательном движении своем конечными точками: погружающейся в серую синеву старушкой, лишающейся чувств, слева у окна, и взрыв[ом] серого форменного пальто, взорвавшегося разворотом алых генеральских отворотов?

К тому же не в порядке статической данности, а реальным пламенным распахом шинели на красной подкладке?!!

И разве не может сочиться сквозь эту бурю мажора негодования, подчеркнутого минором отчаяния мелких держателей, еще и сине-зеленая линия сюртуков с рыжей подпалиной разных оттенков париков, ящерящаяся, скользящая линия участников злодеяния — лукавых сотрудников банка?!

Уже из этих беглых двух-трех набросков видна та бездна возможностей и основная возможность, которую несет с собой цветовой кинематограф. Это воссоединение в новом синтезе полноценной драмы с полноценным же звучанием колористически осмысленного спектра.

Полноценная цветовая драма — без скидок на бедность ни в сторону колорита, ни в сторону драмы — возможна лишь в формах и средствах цветового кинематографа.

Мало того!

Вне концепции драмы не может быть и разумно цветового кинопроизведения вообще.

И причина тех цветовых катастроф, свидетелями которых мы перед цветовым экраном стоим по сей день, кроется именно в этом неосознании стихии цвета как стихии драмы, музыкальной драмы прежде всего. Музыкальной не только в смысле интимнейшей связи стихии цвета со стихией музыки, но глубоко идентич-

ной с принципами музыкальной драмы как структурной разновидности драматургического произведения.

Родственной музыкальной драме в том и тем, что здесь активный поток цветообразов так же полнозвучно и полноценно должен мчаться сквозь строй и перипетии драматического хода ситуаций, как там это делают потоки оркестровых звучаний, пронизывающих и конструирующих ход и эмоциональное движение сюжетов!

Не однобокое «или — или».

Или цвет, или сюжет.

Но торжествующе победоносное —

«и — и».

И сюжет и цвет.

И каждое в сочетании с другим, в единовремении и единомощности без ущерба друг для друга —

— на все сто.

На все сто процентов мощности воздействия.

530 ЦВЕТОВАЯ РАЗРАБОТКА СЦЕНЫ «ПИР В АЛЕКСАНДРОВОЙ СЛОБОДЕ» ИЗ ФИЛЬМА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

(ПОСТ-АНАЛИТИЧЕСКАЯ РАБОТА)

Процесс таков.

Рой сюжетно-тематических положений.

Рой смутных цветообразных ощущений.

Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с данной сценой.

Процесс идет со всех концов сразу.

Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей красной темы.

Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и т. д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь набор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбрасывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть Vorgefühl * образной гаммы.)

Точнее: родится какое-то цветовое созвучие. Оно же и предметное и оно же и цветовое. Свеча, венчик, шуба: красное — золотое — черное. И другое — фреска, венчик, шуба: голубое — золотое — черное.

---

* — предчувствие *(нем.)*.

К ним «подтягиваются» остальные.

Или из хаоса они расквартировываются.

Так или иначе возникает гамма.

В гамму устремляется тематически образное истолкование: темы локализуются в цветообразный строй.

Этап первый.

Налицо:

1) Набор тематически сюжетных задач.

2) Набор предметов, костюмов, обстановки.

Этап второй.

1) Выстраивается цепь движения темы через сюжетные разделы (см.: I, II, III, IV, V, VI, VII).

2) Производится цветовая инвентаризация среды.

Рубаха царя — красная. Кафтаны опричников — черные — » — — золотые Ковер — красный Монашеские облачения — черные Венчики святых (фрески) — золотые и т. д.	КРАСНОЕ ЗОЛОТОЕ ЧЕРНОЕ

Этап третий.

1) Выводится *цветовая гамма:* пока — красное, черное, золотое.

2) Тематически-сюжетные задачи локализуются по цветовой гамме в систему и строй цветообразов.

Красное — тема заговора и возмездия.
Черное — тема гибели Влад[имира] Андреевича.
Золотое — тема разгула.

Этап третий*.

Доработка цветовой гаммы, исходя из обоих столбцов требований: тематически образных и бытово еще не окрашенных.

В данном случае не решены:

1) Примиряющее начало в теме «Небосвод». «Рай» над «адом» его достижения.

2. Расцветка основной фрески на своде.

Тема толкает на ...голубое.

Голубое для росписи свода — фона золотых ликов — вполне уместно.

Археологич[еский] материал знает такие фрески на сводах церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека) [31] в Новгороде.

---

* Так в рукописи.

Гамма дополняется голубым.

Окончательная гамма:

красное — черное — золотое — голубое.

Этап четвертый.

Уточняются цветовые лейтмотивы: *смысловые* уже цветообразные ходы, движущиеся через определенные цветовые предметы, детали и элементы.

Уточняются мажоры и миноры колорита.

Золото тусклое — в венчиках («минор»).

Золото блестящее — парчовые кафтаны («мажор»).

Черное — сукно кафтанов.

Черное — бархат шубы и накидок.

Черный атлас — рубаха убийцы.

Особенно голубое.

Голубое на фреске — царственный мажор.

Голубое — снежный рассвет на дворе — минор с прозеленью.

Уточняются цветовые аккорды.

Голубое с золотом.

Черное с красным.

Черное, поглощающее золото.

В их пластическом и тематическом звучании.

Воинствующая царственность — черно-красное.

Торжествующая царственность — голубое с золотом.

Надвигающийся на Владимира «рок» — черное, заглатывающее золотое.

И т. д.

Этап пятый.

Прочерчиваются линия общего цветового хода и строй цветового контрапункта, локализованные через определенные этапы действия, и «материализуются» через набор и цвет деталей и цветоподсветку.

Экспозиция цветовой гаммы на вводном плясе. «Фейерверк» цветов, абстрагированных короткой резкой монтажа.

Нарастание красной темы (подозрение в заговоре).

(На диалогах № 1 и № 2).

Выделение из танца обилия красных рубах.

Покраснение фона.

Появление черной темы.

В черной рубахе Волынец.

Продолжение красной темы (проверка подозрения).

(«Вот я говорю...» etc.).

Взрыв красной темы (испытание; красное — как испытательный «огонь»).

(«Принести уборы...»).

Взлет царской красной рубахи.

Подхват каскадом красных рубах.

Ироническое венчание.

Повторение цветового «фейерверка» — «остановленно»-протяжно — не монтажно, а элементами предметной среды. Пластическая «протяжность» в тон протяжности исполнения плясовой музыки.

Иронический отсюда эффект.

Красно-золотое с голубым фоном.

(Золото здесь иронично).

Разрастание черной темы:

Царь врезается черной шубой.

Черное на голубом с золотом (фреска и венчики).

Черное на красном с золотом (ковер и кафтаны).

Поглощение золота черным (монашеские одеяния поглощают золото кафтанов).

Гамма остается черно-красной (черные монахи, царь на фоне красной части фрески: золотой с красной подпалиной).

Сквозь черно-красно-голубую гамму прорезается золотая фигура Владимира. (Там: красное — золотое — голубое и... черный царь. Здесь: красное — черное — голубое и... золотой Вл[адимир] Андр[еевич]).

Выпадает красная тема.

Остается

голубое — золотое — черное («Царь должен всегда впереди идти»). (Легкий отсвет красного в рубашке под шубой.)

Переходит в

черное — золотое — голубое (Владимир и опричники).

(Легкий отсвет красного в свете свечки в руках Владимира).

Потом черно-голубое (в дверях, рядом).

Черное — голубое (виражно слиянное).

Черное (не цветовые куски).

Устанавливаются куски цветового «глиссандо» — то есть случаи, когда изменение (скольжение) цветовой гаммы происходит *внутри одного кадра* (в любой степени заметности).

Таковы: 1) «наливающиеся» красным крупные планы Грозного и Басманова-отца;

2) «синеющий» Владимир перед выходом из трапезной.

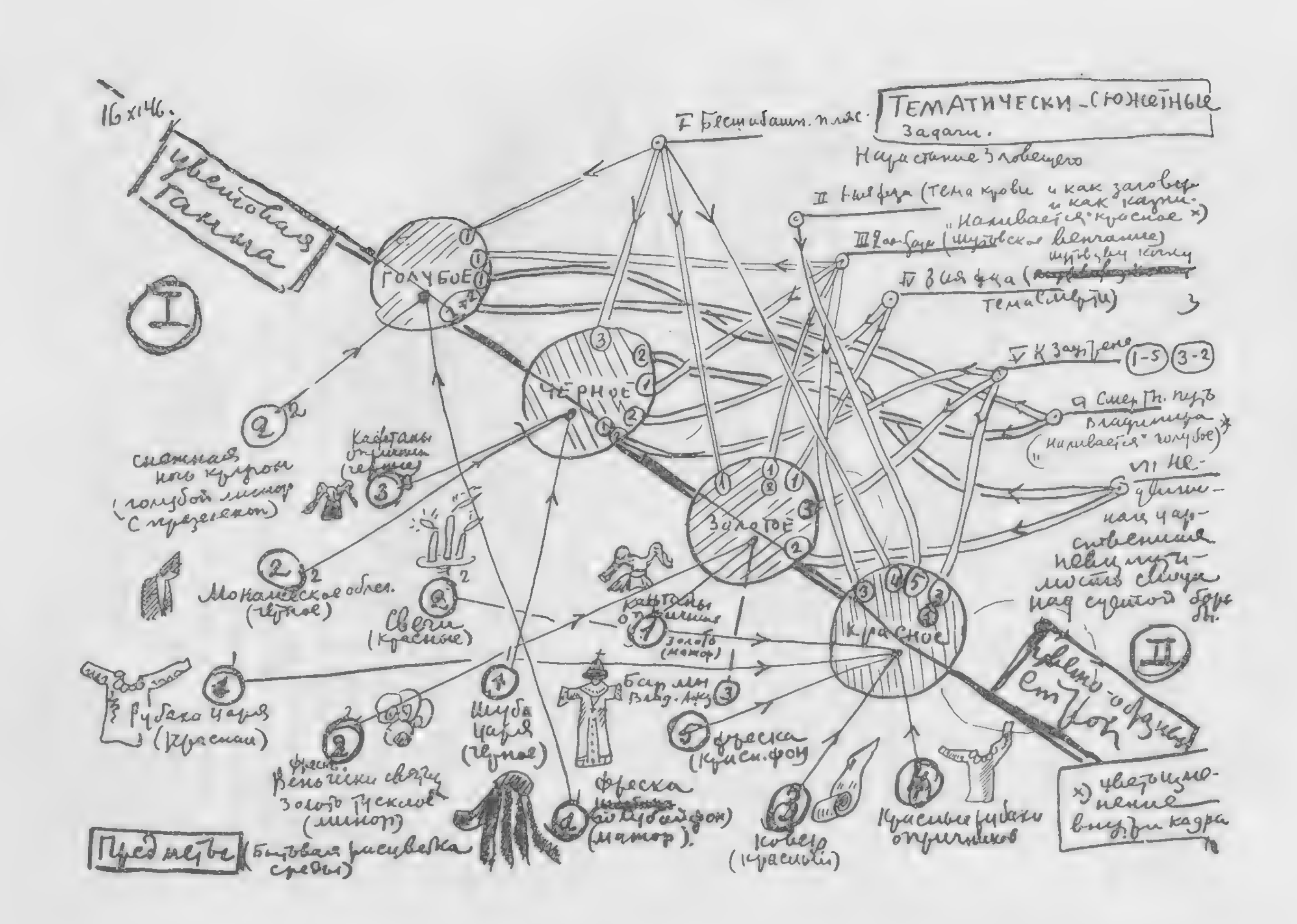
Оба случая «отстукивают» вступление новой цветовой темы.

Этап шестой.

Окончательная детализация цветовой оркестровки и выверка контрапунктических ходов цветовых лейтмотивов.

Проверяются отдельные линии ходов каждого лейтмотива.

Как движется черное?



16 XI 46.
Цветовая гамма
I
II
ТЕМАТИЧЕСКИ-СЮЖЕТНЫЕ задачи.
Нарастание зловещего
ГОЛУБОЕ
ЧЕРНОЕ
ЗОЛОТОЕ
КРАСНОЕ
Монашеское облач. (черное)
Свечи (красные)
Шуба царя (черное)
Ковер (красный)
Красные рубахи опричников
Фреска (красн. фон)
x) цветоизменение внутри кадра

Через какие «инструменты» движется черная тема?

В общем exposé *—

черные смазные сапоги опричников,
черные суконные кафтаны.

Как самостоятельная тема:

черный *атлас* рубахи Волынца,
черное *сукно* кафтана Малюты,
черные *лебеди* на блюдах,
черный *бархат* шубы царя,
черный *бархат* черной массы облачений опричников,
черная (не цветовая) фотография.

Красное: в exposé —красные рубахи пляшущих. Первое нарастание красного — еще как бы беспредметно-бесшабашно.

Зловещая тема вступает через «красное глиссандо» посредством подсветки.

Краснеет фресочный потолок (красная подсветка потолка, подчеркнутая красновато-золотым отблеском подсвеченных венчиков).

Вскакивает в красной рубахе царь.

Красное царской рубахи подхвачено группой красных рубах устремляющихся опричников.

Раскатывается красный ковер.

Красное усиливается золотом: уже не тусклым золотом потолка, но ядовитым — парчи: красный царь и золотой Федор; на красном фоне возлагают золотую шапку Мономаха.

Красно-золотое (золото, как степень красного! — «красное солнышко», по существу — золотое) ковра, рядов опричников, фона и барм на Владимире.

Красно-черное. Черное как пятно в красно-золотом (царь на ковре перед Вл[адимиром] Андр[еевичем]).

Красно-черное (золотое исчезло): черная шуба царя и красное лицо от подсветки свечкой (повтор в новом аспекте первичного «глиссандо»).

Последний «штрих» красного: «полоса» красного ковра перед черной массой.

Последняя «точка» красного: огонек свечи в руках Вл[адимира] Андр[еевича].

Etc.

* * *

Теперь на мгновение надо вернуться вспять.

К первой фазе всего процесса.

К фазе отбора первоначальных предметных деталей (тех самых деталей, исходя из которых мы шли к цветообобщениям и

* — экспозиции, введении *(франц.)*.

эмоционально-драматическим «истолкованиям» их применительно к данной сцене).

Совершенно ли свободен их выбор?

И действительно ли целиком определяется обобщенная цветовая драматургия оттого, что свечи оказываются горящими красным пламенем, что венчики святых — желто-золотистые и что царь Иван наряжал опричников в черные кафтаны?

Ведь с таким же успехом можно было бы исходить из цвета рубах плясунов, которые «стали» красными уже как дериватив от красного цвета свечек.

Ведь именно они — многоцветные и тонально разнообразные рубахи — могли быть взяты за «исходное», а бытовым определителем их цветового подбора могли служить и иные, не менее употребительные для того времени цветосочетания.

Правда, о значительной роли красного (алого) цвета и золота для живописи эпохи Грозного пишет Грабарь[32] («История русского искусства», том VI, «Живопись», стр. 318).

Описывая особенности иконы св. Троицы «с бытием», относящейся к этому времени,— «...сбитая композиция, нагромождение полурусских форм в архитектуре и низведение горного ландшафта до степени простого узора...» — Грабарь пишет:

«...Все это московские черты, чертой же, преимущественно свойственной времени Ивана Грозного, является яркий алый цвет, который «выскакивает» из общей низкой тональности желто-коричневых охр и начинающих чернеть теневых мест.

Этот алый цвет мы встречаем, например, на царских вратах в верхнем приделе московского старообрядческого храма Успения, где следует отметить и более значительную, по сравнению с новгородскими иконами, сложность, даже как бы тревожность линий в драпировках.

...Вместо прежних легких, светлых красок появились плотные и землистые оттенки. Иконы перестали сиять и светиться. Убранство же их с большей охотой, чем это бывало в новгородской иконописи, стало доверяться теперь золоту».

Как видим, наша красно-золотая гамма из элементов, в соответствующие моменты «начинающих чернеть», интуитивно следует даже исторически складывающейся во времена Грозного доминирующей цветовой гамме.

И вместе с тем все это, однако, отнюдь не исключает того частого употребления оливково-зеленого и синего, которое мы так часто встречаем на иконах рядом с пурпуром и оранжевым.

Следует ли отсюда вывод о том, что если бы мы шли не от перечисленного нами ряда одних бытовых «определителей» (свечи, венчики, кафтаны), а взяли бы за исходное другой ряд бытово характерных цветовых признаков эпохи, то и цветовые обобще-

ния и образно-драматические их истолкования тоже оказались бы другими?

И сцена ведущей своей гаммой имела бы зелено-голубое цветосочетание, а на долю красного и оранжевого выпала бы скромная роль контрастных «подпалин» — цветовых рефлексов в духе Делакруа?

Конечно, да.

Но какой отсюда следует делать вывод?

Следует ли полагать, что здесь все дело за случаем?

Что все дело в том, что на глаза автору раньше попались и раньше успели его соответственно впечатлить и увлечь — свечи, венчики и кафтаны, а не оливковая зелень, небесная лазурь или глубокие лиловые тона, скажем, ангельских или святительских групп на иконах?

Такой вывод был бы ошибочным.

Так в чем же дело?

А дело в том, что уже сам процесс первичного отбора не случаен.

Уже он идет под знаком некоего смутного предощущения тех будущих цветовых «выводов», которые дает обобщенное чтение цветовых признаков, этих отдельных отобранных цветовых характеристик бытово возможного и бытово характерного.

И увлекает автора один ряд бытовых определителей цвета, а не другой не потому, что один раньше попал в его поле зрения, а другой — позже.

Но потому, что одни предметы и элементы своей цветовой характеристикой оказываются созвучными тому смутному общему предощущению общего звучания сцены, которое имеется у автора.

А другие элементы своим «цветовым звучанием» выпадают из того эмоционального тона, в котором автор ощущает будущую сцену.

У автора еще не сложилась окончательная цветовая характеристика того цветового «трезвучия», из черт которого он построит всю цветовую образность своей сцены, но уже на этих порах он отчетливо знает, что идет вразрез с его общим ощущением сцены и что идет «в тон» с ней.

Так бывает всегда: почти что с первых же шагов на любом участке художественной работы автор уже знает, что будет «типичным не то»; и это иногда очень задолго до того, пока он сумеет найти нужное и исчерпывающее «То» с большой буквы!

Так «забегает вперед» смутное предощущение окончательного целого и обобщенного в фазы начальные и предварительные; влияет на них и пока еще подспудно и неосознанно для самого мастера определяет первичный набор тех цветовых элементов эпохи и быта, из которых потом уже «сверстается» твердая «цветовая

гамма» драматического разрешения эпизода, сцены, а иногда и целого фильма.

Ведь и в этом случае, как всегда в начале композиционной работы, всегда должно быть ощущение целого,— все же остальные фазы работы есть этапы кристаллизации, чеканки и доведения до осязаемой конкретности этого основного, первичного и решающего ощущения, рождающегося в мыслях и чувствах художника при встрече со своей темой, с предметом своего будущего сказа.

ХУАН ГРИ

Является ли подробно здесь изложенный драматически-цветовой творческий процесс чем-то, никакими своими чертами не перекликающимся с другими областями работы в искусстве?

Или он только специфичен по обстановке и средствам выражения и принципы его всеобщи и схожи с тем, что делается и за пределами кинематографической цветовой композиции?

Утвердительно можно было бы ответить априори и сразу же.

Но лучше это же самое наглядно показать на ряде примеров

из области чисто живописного творчества и творчества поэтического, которые как частности, по-своему преломляясь, вступают здесь, в кинематографе,— и цветовом прежде всего — в свое контрапунктическое содружество. Приводимые примеры из поэзии и живописи (несколько отвлеченного типа) одновременно же скажут нам и о творчестве в музыке.

Маленькая оговорка.

Примеры мы здесь выбираем прежде всего по рельефности самих интересующих нас признаков.

И тут особенно рельефными окажутся такие случаи, где будет иметь место некоторое нарушение общего гармонического равновесия в целом.

Некоторая гипертрофия известных частностей за счет известной возможной неполноценности других, чего бы не встретилось в произведениях «безусловной» реалистической классики.

Но, повторяем, благодаря этой известной диспропорции примеры выигрывают в наглядности.

При этом следует, однако, твердо помнить, ни минуты не забывая, что в данных примерах перед нами случаи, где единичный частный элемент, характерный для полного, нормального творческого процесса, чрезмерно выдвинут на первый план с риском даже заслонить остальные фазы, черты и элементы, неотъемлемые от полноценного произведения искусства.

С этой оговоркой о самих авторах, в рассуждениях (и практике) которых «часть» угрожающе пытается стать на место «целого», мы уже без риска быть ложно понятыми обратимся к творческой кухне Хуана Гри, Александра Блока и Эдгара По [33].

А о последнем авторе нам даже не понадобится оговорок.

Это Маяковский.

И то, что он имеет сказать по этому поводу, как раз поможет нам дополнить до полной картины именно то наиболее ценное, что не без крупнейшего изъяна будет иметь место у первых трех авторов [34].

Но прежде чем перейти к этим авторам, примеры чьей деятельности подтвердят нам всеобщность среднего звена и цепи творческих фаз, как они изложены на примере из «Грозного», мы приведем пример и заэкранного наличия первой фазы.

Фазы, в которой, согласно нашему примеру с вятской лошадкой, цвет отделяется от предмета, или — по сцене пира в Александровой слободе — переходит в стихию цветового обобщения, в дальнейшем чреватого образными возможностями (и без чего не была бы налицо сама эта возможность).

После всего сказанного нас не должно удивлять, что полного по всем фазам аналога всему процессу, который мы изложили выше, мы вряд ли найдем.

И не только потому, что у художников досоциалистической поры и особенно предсоциалистической, отражая внутреннюю дисгармонию буржуазного общества, в сознании, творчестве и методике неминуемо должна быть диспропорция и неуравновешенность отдельных фаз нормального и целостного творческого процесса.

Но и потому, что области творческого приложения их талантов не обладают той [полнотой] всестороннего охвата и сопутствующей ему ясностью и последовательностью принципов, каковые могут раскрыться (да и вообще впервые установиться) только с приходом того совершеннейшего средства творческого выражения, каковым является кинематограф, и кинематограф цветовой драматургии прежде всего.

Поэтому будем готовы к тому, что по той или иной причине — но в каждом случае неизбежно — мы будем иметь дело с весьма рельефно обрисованной, но неминуемо частной фазой интересующего нас в целом творческого процесса.

Частной фазой, воспринятой тем или иным автором как исчерпывающее целое, всеобщее и окончательное.

Конечно, наиболее полно подобная односторонность будет выражена у представителей эпохи распада буржуазной культуры.

У представителей левых искусств.

С одного такого, наиболее, может быть, яркого — с Пикассо — мы и начнем.

Я сейчас приведу отрывок одного из его высказываний, бережно записанных Кристианом Зервосом (издателем журнала «Cahiers d'art»).

И разве не удивительно точно похоже это описание его твор-

ческих действий на то, что мы описали выше как одну, первоначальную фазу всего сложного процесса фигурации кинодрамы, решаемой в цвете?

И разве Пикассо в силу ограничения как возможностями холста, так и пределами мышления — разве Пикассо не отчетливо останавливается на той точке полпути — стадии диффузии бытовых предметов в цветовую стихию, которая для нас не предел и [не] самоцель, а лишь завершение начального этапа на подступах ко второму, самому существенному, самому важному — рождению осмысленного и соответственно оформленного цветообраза как носителя идеи и мысли?

Действительно, именно на этом этапе, на пороге к нему — Пикассо останавливается, «обрывая» органическое развитие произведения на произвольно выбранной внепредметной стадии, отдав пластическую поверхность самого произведения под игру «всяческих проблем»!

Разве не звучит приводимое ниже почти как дословное описание того, как мы излагали первую фазу цветовой композиции эпизода по «Грозному»?

«...Не существует абстрактного искусства. Вы всегда должны начать с чего-то. После вы можете убрать все следы реального повода: впрочем, уже нет никакого риска, потому что к этому моменту идея предмета уже оставила свой неизгладимый след. Это то, что побудило художника к действию, возбудило его идеи и зажгло его эмоции. Идеи и эмоции в конце концов окажутся узниками его полотна; как бы им этого ни хотелось — им не скрыться из картины; они составляют неотъемлемую составную часть даже в том случае, когда присутствие их перестает восприниматься... (!)

...Также нет и «предметного» и «беспредметного» искусства. Все нам представляется в виде предмета — «фигуры». Даже в метафизике идеи выражены посредством символических «фигур» и предметов: так что согласитесь с тем, как нелепо думать о живописи, лишенной предметности.

Человек, вещь, круг — все это предметы — «фигуры»; они действуют на нас более или менее интенсивно. Некоторые ближе к нашему чувственному восприятию и вызывают эмоции, задевающие наши аффекты; другие направлены более непосредственно к интеллекту...

...Неужели вы думаете, что для меня важен тот факт, что какая-то из моих картин изображает двух человек? Хотя эти двое людей когда-то и существовали, тем не менее сейчас они более для меня не существуют.

Их образ (vision) вызвал во мне отправную (первоначальную) эмоцию; затем мало-помалу их конкретное присутствие стало диффузным (blurred); они превратились в фикцию и затем

исчезли вовсе или, точнее — они видоизменились в целый ряд (живописных) проблем. Они, видите ли, уже не два персонажа, но формы и краски: формы и краски, которые впитали в себя *идею* * этих двух персонажей и продолжают сохранять вибрацию их жизни...» (Цитировано по сборнику: «The painters object», edited and with an introduction byMy Fanwy Evans, London 1937, p. 84.)

Можно сказать, что эта творческая фаза непременно имеет место всегда, когда дело касается подлинного (поэтического) творчества, и дело не ограничивается только тем, чтобы по возможности подробно и неосмысленно-фотографически «списать» с натуры кусок природы.

Вопрос лишь в том, что́ происходит с этим продуктом абстрагированной цветовой природы явления, после того как она так повышенно и обобщенно была воспринята из окраски окружающих нас предметов действительности.

По Пикассо,— это спонтанное извержение на холст собственных цветовых впечатлений — произвольно, капризно [и] на поводу у самого процесса заполнения холста красками, в порядке непредвзятой «лотереи» в отношении того, что получится.

В виде процесса самого непосредственного самоосвобождения от стихии живых впечатлений, без каких бы то ни было изобразительных и образных намерений.

Отсюда и физиологический биологизм сравнений, в которых он говорит об этом процессе.

О самом зарождении импульса он пишет (там же):

«...Художник проходит через стадии наполнения и опустошения. В этом весь секрет. Я отправляюсь на прогулку в Фонтенбло. Я захварываю «зеленым» поносом **. Я должен освободиться от этих впечатлений в картину. Зеленое будет ею управлять. Художник пишет для того, чтобы разгрузить себя от чувств и видений...»

[Что касается] преднамеренности ожидаемых результатов — он выносит нефиксируемую, текучую и случайную изменчивость живописного явления на холсте даже за пределы стадии окончания картины:

«...Картина не задумана и не определена заранее; пока ее делаешь, она видоизменяется совершенно так же, как меняются мысли. И когда картина окончена, она продолжает видоизменять-

---

* Здесь, конечно, не в том смысле, как мы понимаем идею — в качестве выражения идеологического содержания, сознания, а как некая «идея о предмете», представление об его качествах и (здесь) прежде всего — видимость. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

** Пикассо так и пишет: «I get «green» indigestion». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

ся в соответствии с состоянием мыслей любого из тех, кто на нее смотрит...

...Это естественно, ибо картина живет лишь через человека, который на нее глядит...»

Иначе поступают другие.

Для Мане, глядя на его картины, процесс мне рисовался бы таким.

Пусть те же кусты, трава, деревья, лес.

Зелень.

Совершенно [так же] и для него здесь, вероятно, прежде всего отделяясь от фактических предметов, возникает некое суммарно обобщенное [ощущение], некая сложная «стихия» перемежающихся зеленых звучаний.

Очищенных от бытовых случайностей, гармонизированных в определенном ключе, сверкающих предельной интенсивностью, до которой поднят любой цветовой оттенок.

И дальше?

Дальше, мне кажется, идет путь... обратно, назад, к покинутым контурам и очертаниям исходных предметов — тоже очищенных от случайного в строгости своих форм.

И в новое воссоединение этих гармонически облагороженных, тонально интенсифицированных, музыкально осмысленных цветовых случайностей, ставших живописными валерами,— с их первичными носителями, с образами действительных их в природе носителей.

Иначе поступает китаец.

Из многообразия оттенков природной зелени уловив одно обобщенное представление о зелени («идею зеленого»), он закрепляет психологически достигнутое знаком — ровным зеленым пятном на поверхности.

Пятном столь же ровным и свободным от преходящих теней и оттенков, как свободна, вневременна и сверхпространственна «идея зеленого» рядом с мишурой реальной трепещущей листвы, подверженной капризной игре световых пятен и смене случайных световых эффектов, видоизменяющих внешнюю видимость вечнозеленой сущности...

Цветовое кино идет далее «зеленого в себе» предела, в котором изображает его китаец.

Отворачивается от пути нецеленаправленного художественного каприза Пикассо.

И распространяет полученный из реальности клубок цветовой стихии еще одной фазой далее, нежели Мане,— обратно пронизывая породившие эту стихию предметы, оно устремляет возможности своего красочного симфонизма в область смыслов и образного воплощения идей.

Однако обратимся теперь к свидетельствам того, как и в каком виде в смежных искусствах имеет место средний этап описанного нами выше процесса.

Начнем наш обзор с живописи Хуана Гри (1887—1927).

Достаточно сказать, что этот уроженец Мадрида смолоду - восемнадцати лет от роду — попадает в Париж и вместе с Аполлинером [35], Пикассо, Максом Жакобом [36] и Браком [37] становится одним из организаторов направления кубизма,— чтобы само собой стало ясно, чего в его высказываниях и творчестве мы не найдем.

Живопись эта, конечно, будет внетематической и если не вовсе беспредметной, то, во всяком случае, достаточно безразличной к предметной значимости и значительности.

Из полной картины цветового переживания темы и воплощения его в систему тематических цветообразных лейтмотивов, как мы это изложили выше, в высказываниях Хуана Гри мы найдем описание только средней части этого процесса.

Прямо соответствующей тому, что в «Вятской лошадке» отвечало моменту конкретизации зеленых и красных пятен в систему новых предметов или в эпизоде из «Ивана Грозного» — моменту только что абстрагировавшейся от предметов общей цветовой гаммы и перехода ее через систему цветовых метафор в строй цветовых образов. Принципиальной разницей здесь окажется, что Хуан Гри останавливается на пороге возможностей возникновения цветовых образов — как носителей смысла и идеи — и ограничивается тем, что заставляет эти абстрактные цветовые стихии принимать видимость предметов, вне всякой попытки включения их в строй тематической осмысленности.

Но дадим слово самому Хуану Гри.

В «L'Esprit nouveau» за 1921 год он пишет:

«...Я работаю элементами воображения; я пытаюсь конкретизировать то, что является абстрактным, я иду от общего к частному (du général au particulier), что означает, что я отправляюсь от абстракции с тем, чтобы прийти к реальному факту (явлению)...

...Я хочу прийти к созданию новой качественности, я хочу прийти к тому, чтобы породить (fabriquer) индивидуализированные частности, отправляясь от типизированной общности. Я считаю, что конструктивная сторона живописи (le côté architectural) — это математика, ее абстрактная сторона *; я хочу ее очеловечить: Сезанн из бутылки делает цилиндр; я отправляюсь от цилиндра. с тем чтобы создать индивидуальное явление специфического типа (un individu d'un type spécial). Из цилиндра я делаю бутыль.

---

* Следует иметь в виду, что Хуан Гри был близок к известному математику Морису Пренсе (Princet) и математической стороной своего склада ума значительно влиял на математизм внутри кубизма. Это, однако, никак не мешало широте и вольности его воображения и полету его фантазии. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

индивидуальную бутылку. Сезанн стремится к архитектуре, я от нее отправляюсь; вот почему я компоную абстракции (цвета) и аранжирую потом, когда цвета эти стали предметами. Я, например, компоную белое с черным и аранжирую тогда, когда это белое стало бумагой, а черное — тенью; я хочу сказать, что я обращаюсь с белым так, чтобы заставить его стать бумагой, а с черным так, чтобы оно стало тенью.

Этот тип живописи относится к другому, как поэзия к прозе...» [...]

Интересно отметить, что так описанный процесс возникновения у него образов Хуан Гри рассматривает отнюдь не как индивидуальную и оригинальную особенность.

Он пишет:

«...в методе моем мне некуда скрыться от Лувра; мой метод — это метод всегдашний, тот, который пользовали мастера; это основные приемы, они постоянны...»

И в известной степени он глубоко прав. В той степени, в какой подобный этап — как часть полного процесса — действительно имеет место в любом процессе поэтического творчества.

В 1927 году он писал:

«Сейчас я замечаю за собой, что до 1918 года я проходил этап исключительно изобразительной живописи (représentative). Вскоре после этого он превратился в этап композиции, позже — в этап цвета. Вместе взятые, эти этапы как бы определяют собой аналитический период в моей работе.

Сегодня, приближаясь к моему сорокалетию, мне кажется, что я приближаюсь к новому периоду, который я назвал бы периодом экспрессии (выражения), живописной выразительности, выразительности картины, где все сплавлено воедино, завершено. Одним словом, период синтеза на смену периоду анализа...»

В этом же году Хуан Гри умирает.

Куда бы его повел дальнейший его путь, путь обретаемого синтеза, сказать трудно.

Вряд ли в сторону тематически осмысленной живописи.

На пройденных же им этапах в области цветового воплощения Хуан Гри, как видим, нигде не возвышается над уровнем создавания цветных явлений и предметов, не достигая областей идейных и тематических.

В полном соответствии с этим и тот факт, что в самом пластическом разрешении своих проблем Хуан Гри не может и подняться до высоты цветового образа.

Образ предполагает идею и мысль.

И Хуан Гри естественно остается на уровне пластической — линейной и цветовой — метафоры и катахрезы.

Так как цветовая метафора как одно из средств выражения имеет свое вполне законное место в поэтике цветового кинемато-

графа и так как в вопросы цветовой метафоры мы почти что нигде здесь не вдавались, не лишено, быть может, интереса привести то, что пишет в связи с Хуаном Гри о пластической его метафоре Морис Рэйналь (Maurice Raynal, Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours, Paris, 1929):

«...Хуан Гри отчетливо сформулировал свою собственную эстетику. У него живописью управляет не сюжет. У него сюжет * родится сам из объекта, который он создает в процессе возникновения картины. Чтобы достигнуть этого, Хуан Гри, который прежде всего живописец, питает очаг своего воображения прежде всего взаимной игрой окрашенных объемов. От них он не требует большего, нежели все обновляющихся форм связей и соотношений (rapports), новых, сверкающих, согретых лучами самой индивидуальной поэзии. Можно было бы назвать его мастером пластических взаимоотношений, до такой степени это является основой принципов его эстетики...

...Невозможность выразить языком живописи все оттенк[и] пластически выражаемых эмоций в строго очерченных самостоятельных аспектах вынуждает художника, который хочет их воплотить, пользоваться аналогиями и сближениями, на что его толкает скудость неполноценного пластического букваря. Вот что заставляет его прибегнуть к тому средству сравнений, без которого не может обойтись, и — поскольку дело здесь касается художника — к наиболее его лирической и изобретательной разновидности, чем является *метафора*.

Под пластической метафорой следует здесь понимать акт чистейшего творческого воображения, потому что, как известно, в отличие от сравнения, метафора не ограничивается тем, чтобы только сравнивать явления, но из факта сродственности (affinité) объектов (предметов) извлекать явления самостоятельно новые, хотя связанные как бы голосом крови с элементами, их породившими. В этом смысле сравнение — элемент словаря, тогда как метафора — продукт творчества.

Таким образом, касается ли дело контура тела гитары или линеек нотной бумаги, волнистых линий печатных строк, спиралей усиков винограда или грифа скрипки, везде Хуан Гри находит случай проявлять свое умение устанавливать лирическую связь и взаимоотношения с той степенью изобретательно[сти], которая имеет источником владение пластическими ассоциациями

* Термин «сюжет» здесь, конечно, не следует понимать в том смысле, как мы себе представляем сюжет — в виде определенной действенно-смысловой нагрузки полотна. Сюжетами здесь будут пусть и «Крестьянка» (1925), и «Голубая скатерть» (1925), или «Барабанщик» (1926) — все они не имеют никакого отношения к связанным с ними темам, а служат лишь конечными формами, в которые по частным случаям вылились абстрактно-цветовые ощущения автора. *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

и дает художнику возможности наиболее богатого музыкального построения его произведения (meilleure cadence de son oeuvre).

Прием законный, имевший место в творчестве мастеров и учителей, но которому в руках Хуана Гри было суждено развиться до пределов наиболее чистых степеней лиризма формы...»

Здесь требуется некоторое пояснение.

Система подобных пластических, я бы сказал, «перезвонов» характерна для множества образцов высокого искусства разнообразных эпох.

Особенно строго выражено это в образцах нашей иконописной живописи, где графическое взаимное повторение очертаний и перепевы отдельных повторяющихся мотивов действительно средствами живописи и начертания способствуют тому удивительному внутреннему лиризму, который струится с древних памятников иконописи.

В отличие от индивидуально-безотносительного лиризма Хуана Гри здесь этот лиризм целиком вытекает из темы, построен в тон ее эмоционального ключа и служит более глубокому эмоциональному внедрению самого сюжета и содержания иконы в чувства воспринимающего.

Однако не в меньшей степени имеет место подобная же система пластических перепевов или, вернее, пластически расширяющегося охвата и в произведениях вовсе иных школ и вовсе иного живописного характера.

Древнерусская икона и... Рубенс.

Что, казалось бы, могло быть менее похоже друг на друга!

А между тем в пластическом разрешении такой картины, как, например, его «Падающая телега» — то есть даже никак не лирико-эмоциональный или религиозный сюжет,— имеет место вовсе родственная этому методика.

Во избежание подозрений в том, что я мог бы описательно «подтасовать» подобную сродственность, я цитирую разбор этой картины по книге «Сезанн и Ходлер», где автор ее — Бургер — проводит анализ, доказывая преемственность и дальнейшее развитие общеживописных приемов и положений у Сезанна.

Сопоставлением этого разбора с работами Хуана Гри мы прослеживаем эту сродственность еще на одну ступень развития дальше, на ступень еще большей степени музыкальной очищенности архитектоники еще менее предметно существенной живописи, чем полотна Сезанна.

«...Рубенс в своем ландшафте извлек из мотива опрокидывающейся телеги принцип живописной организации пространства всей картины, подняв мелочь повседневного эпизода до чего-то вроде чисто бетховенского музыкального бешенства, в которое он умел переложить чувство досады за потерянный грош: дорога великолепным изгибом обрушивается вниз, и только нечеловече-

скому упорству человека, упершегося в телегу, удается удержать ее от того, чтобы ей безнадежно закатиться вниз; за этой группой — холм, который, как бы вторя движению телеги, сам кажется вздыбленно взвертевшимся вокруг собственной оси, с тем чтобы потом по мягкой кривой разливающейся волны самому сползти книзу. Так же наклоняясь, туда же устремлены и деревья, которые охватывает единый нарастающий по темноте тон, заставляющий как бы кружиться вокруг холма их объединенный силуэт и совместно низвергаться, так что и земля в целом, и холм, и деревья в равной мере вовлечены в общее крутящееся низвержение, и все они как бы сливаются в единый образ самого «Низвержения» (с большой буквы). Правда, при всем этом этот обобщающий образ одновременно здесь же материализован и в конкретную частность — в телегу...

...Но не следует упускать из виду, что помимо этого и само пространство приведено здесь Рубенсом в стихию подобного же буйства...» (F r i t z B u r g e r, Cézanne und Hodler München. 1923. S. 105—107).

Бургер отмечает, что, взятый тематически, этот прием вскрывает всю ситуацию под знаком «Много шуму из ничего»: опрокидывающейся телеге здесь как бы иронически воздано значение мирового катаклизма.

Здесь приемом чистой композиции через перепев пластических метафор почти что реализован сознательный иронический каламбур.

И каламбур — неизбежный спутник в приемах, оперирующих метафорой и в еще большей степени катахрезой.

И от обвинения в пластических каламбурах поспешно старается оградить Хуана Гри Морис Рэйналь.

Чтобы дальше не прерывать рассуждений, напомним вкратце, чем, не в пример общеизвестным свойствам метафоры, являются черты менее популярной по своему названию катахрезы. В «Литературной энциклопедии» можем прочесть: «Катахреза...— термин традиционной стилистики, обозначающий употребление слов в переносном смысле, противоречащем их прямому, буквальному значению, причем противоречие это выступает или благодаря необычному соединению слов в переносном значении, или благодаря одновременному употреблению слова в прямом и переносном значении. Примеры: «С другой стороны сидел, *облокотивши* на руку свою... *голову*, граф Остерман-Толстой» (Л. Толстой). «В безмолвии ночном живей *горят* во мне змеи сердечной *угрызенья*!..» (Пушкин...).

В широком смысле под понятие катахрезы может быть подведено всякое употребление слова, при котором забывается его этимологическое значение,— ср. «цветное белье», «красные чернила», «путешествовать по морю». Это отмечалось уже античными

теоретиками, которые выделяют катахрезу «необходимую» (abusio necessaria — Квинтилиан) — «когда на не имеющее своего наименования переносится наименование ближайшее». В этом смысле катахреза — необходимый момент почти всякого семантического развития...».

Близка к этому на ранних ступенях развития речи и мышления метафора по своей служебной роли.

Язык чисто колористических живописных средств — по признаку степени своей точности и определенности своих высказываний,— конечно, должен быть отнесен к разряду очень ранних по типу развития языков.

Языков, неизбежно тоже как раз очень «живописных» и «колоритных», в ущерб точности изобилующих нескончаемым богатством метафорических обозначений.

Таков, например, китайский язык, сохранивший и посейчас весь аромат и цветистую пышность самых древних ступеней своего развития и вместе с тем безнадежно неточный, расплывчатый в своих определениях и намеренно и умышленно пытающийся не столько передать отточенность мысли, сколько комплекс ощу-

щений, сопутствующих данному слову или представлению.

Не удивительно, что столь мало предметно конкретный, но зато столь ассоциативный и чувственный «язык колорита» неизбежно сродни по методу «цветистым» и «живописным» языкам типа китайского и в структуре своей столь подчеркнуто вынужден пользоваться одним из характернейших средств выражения подобных языков — все той же катахрезой и метафорой!

Как уже сказано, их всюду подстерегает призрак каламбура и неожиданно смешного непредвиденного оборота.

«Как неправильный троп, катахреза производит обычно непредусмотренное автором комическое впечатление логической несовместимостью соединенных образных выражений: «Правое *крыло* фракции *разбилось* на несколько *ручейков*».

Сюда же можно отнести славный знаменитый возглас мсье Прюдомма, одновременного карикатурного героя Анри Монье [38] (который играл это воплощение напыщенной глупости французского буржуа сороковых годов XIX века на сцене) и Оноре Домье (запечатлевшего его в этой роли на одной из самых великолепных своих литографий).

Мсье Прюдомм зачислен в национальную гвардию. Ему приносят шарф и шпагу.

Схватив ее в руки, он подымает ее к небу, патетически возглашая:

«Этот меч — лучший день моей жизни!»

Однако вернемся к тому, как Морис Рэйналь защищает мастера пластической метафоры — Хуана Гри — от обвинений в пластических каламбурах:

«...Говорят о «каламбурах», и вовсе ошибочно. Каламбур не отвечает никакой внутренней структурной необходимости; он не возникает ни из наблюдения, ни из суждения. Пластическая метафора, напротив, содержит в себе результат правдивого (оптического) суждения; она в известном смысле нечто синтезирующее, вытекающее из сопоставления элементов с одинаковыми признаками. Поскольку у Хуана Гри одновременно налицо и синусоида гитары и синусоида очертания холма, одна из них может стать другой (перейти в другую) и наоборот, ибо по пластической своей природе они идентичны.

Помимо этого метафоры Хуана Гри закономерны еще и потому, что по природе своей они чисто пластические: я хочу подчеркнуть, что никакое внеживописное вмешательство их собой не определяет. Круглое отверстие гитары и округлое очертание стакана сопоставляются как элементы одного измерения, так как с чисто пластической точки зрения они одного и того же качества.

И разве здесь сопоставление будет не в более высокой степени закономерно, чем связь, которую мы привыкли устанавливать, например, в портретах между выдающимся подбородком и представлением о волевом характере оригинала и, хуже того,— между воздетыми к небу глазами и аллегорической интерпретацией этого как признака религиозности? Вот уж поистине сопоставления, которые действительно стоят каламбуров!

Пластические метафоры Хуана Гри — конечно, не более лирических иллюзий, но эти иллюзии не задаются целью кого-либо обманывать. И уж если окончательно нам пришлось бы защищать право на подобные приемы, разве не нашли бы мы наибольшее подтверждение этому в том, как этим же пользуются грамматика и синтаксис, то есть средства прямого выражения мысли?

Среди их риторических фигур *катахреза* та из них, которая позволяет воображению выбирать известное слово, с тем чтобы посредством его обозначить новый объект, новое явление.

Таким образом, говоря о *листе бумаги, ножке стола, крыльях мельницы*, творческое воображение занимает от двух разных предметов свойства, для того чтобы сконструировать новое третье. Больше того, *катахреза* допускает такие залихватские образы смелости, как «ferrer d'argent une monture» («подковать серебром коня» — дословно «обжелезить серебром») или «se tenir à cheval sur un âne» («сидеть верхом на осле» — дословно «быть у осла на спине лошади») совершенно в том же методе, как в выражении поэта: «облаченный в невинную честность и белизну холстов» («vêtu de probité candide et de lin blanc»).

Как видно, принцип всегда один и тот же; варьируются только лирические находки, более или менее удачные.

И совершенно так же, когда Хуан Гри на поприще пластики находит по зову своей фантазии [...], что нескольким группам эле-

ментов необходим в целях общей гармонии картины известный параллелизм, он не останавливается перед тем, чтобы неоднократно в разных чтениях вновь и вновь повторять под разными аспектами одну и ту же пластическую идею *. И если в полном соответствии с приемами риторики крылья птицы могут стать крыльями мельницы, у Хуана Гри так же закономерно очертания пюпитра могут стать линиями струн гитары...

...Формы, которые он придает подобным метафорам, тем или иным объемным сближениям или удалениям отдельных элементов, никогда не предусматриваются им a priori; но лишь в самом процессе развития картины, вызванные требованиями композиции...»

И это возвращает нас снова к первым самостоятельным высказываниям самого Хуана Гри о том, как игра абстрактных стихий в его творчестве «обращается» предметами. Здесь мы видим уже не только само возникновение предметов, но и рождение тех конструктивных скрепов, которыми через скользящее посредство пластических метафор достигается композиционное единство его холстов.

Здесь оно безыдейно и безмысленно, а потому и по средствам выражения на более низком и примитивном уровне мы видим то, что в области цветовой драматургии мы можем наблюдать на уровне новой, повышенной качественности и значимости.

Качественности и значимости, где цветовой консонанс или диссонирующе противостоящий аккорд синего с золотом и трезвучие золотого — красного — черного могут звучать уже не только метафорой и катахрезой, но могут прозвенеть живым ощущением мысли о победной возвышенности великой идеи, свободно и царственно возвышающейся над необходимостью ради достижения ее подчас углубиться в ночь, озариться отсветом пламени и не побрезгать ударом ножа или лужей крови...

И в этой смежности — я бы не побоялся сказать, синхронности — мысли и цветового звучания, обходящей пошлость словесного каламбура, примитивность сравнения и манерность метафоры или катахрезы, мы присутствуем при слиянии их в непосредственно чувственное ощущение, которое мысли придает ее расцветание в цветовой образ.

Непримиримо, зловеще и несводимо полярно этому стоит другая крайность, куда по пути путешествия «к краю ночи» (Селин![39]) вслед за кубизмом еще более стремглав катится... сюрреализм.

Здесь, в этих цепких и мертвящих руках, катахреза переживает не перспективы перерастания на стадию осмысленного образного сказа, но деревенеет в мертвечину буквализации.

---

* Мы сказали бы: «один и тот же пластический мотив». *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Буквализация метафоры — одно из средств смешного.

Буквализация катахрезы — уже не смешное, а зловещее, непонятное: из области кошмара ночных видений.

Этой некрофилией затравленных насмерть фигур поэтики упивается сюрреализм.

Сюрреализм — эта последняя гримаса умирающего и разлагающегося трупа искусства буржуазной Европы, кривой усмешкой Сальватора Дали сейчас старающаяся прикинуться живой и обмануть своей мнимой живучестью легковерных американцев, [к которым] широкая мода на художественное явление докатывается как раз к тому моменту, когда совершается внутренний «коллапс» самой жизненности явления и направления.

Стадию распада в сюрреализме мы могли бы оценить одним взглядом — взглядом на то, что случается с катахрезой в руках этих идейных мертвецов, позирующих в качестве жизнерадостных фавнов.

Здесь катахреза буквализируется.

Здесь ей — «коллапс».

Ножки стола буквально становятся «ножками»: отрезанными ножками девиц с жирными икрами — по-трое подставленными под круглую крышку стола.

Это уже не смешно.

Это — зловеще.

Ибо здесь из созидательной напряженности катахрезы, возникающей как понятийное третье из сопоставления двух привычно предметных данностей, выпущен дух.

Вынута динамика.

И перед нами коллапс живительной напряженности становления — обе видимости статически стали на место друг друга, и вместо напряженности дуги между двумя полюсами противоречия перед нами нечто вроде захлопнувшегося складного табурета или ярмарочной свинки, под пронзительное «уди, уди, уди!» испускающей тот живой воздух, который во взаимной игре собственной упругости с упругостью, стремящейся к сокращению резиновой оболочки, держал форму надувной игрушки.

Воздух вышел.

И сам баллон, испускающий воздух, по-своему комическая катахреза на тему буржуазного искусства, испустившего... дух.

Коллапс резинового баллона.

И три бутафорских обрубленных женских ноги, болтающихся между коленками сидящих вокруг круглого столика живых...

Хорошо, что Дали вынес их на экран в сюиту сновидений кинокартины «Spellbound».

Только здесь, в наиболее темных закоулках шизофренического сновидения, место безóбразности и безобрáзности этих атрибутов «края ночи» и кошмарных видений.

Но не забудем того, что только деловитая предусмотрительность режиссера Хичкока заключила их в рамки образов невротического кошмара.

Но что в остальном эта разлагающаяся падаль продолжает существовать вне экрана под видом совершенных достижений культуры и искусства эпохи XX века.

Не забудем и того, что остатки основоположников парижской группы сюрреализма, окончательно сбросив маски и полумаски заигрывания с идеологией революционных масс, наконец открыто примкнули ко всему, что есть наиболее смрадного в хлевах европейской реакции.

Но вернемся еще раз к пластическим метафорам в том виде, как они были описаны касательно Хуана Гри.

Мы видели, что при отсутствии не только сюжета, но и всякого содержания вообще единственным средством достигнуть известной гармонии и композиционного единства его холстов оказались чисто пластические метафоры.

Холсты эти безыдейны и безмысленны, даже бездумны.

Но это вытекает целиком из мировоззрения художника, а отнюдь не из того, что он пользует пластическую метафору.

С другой стороны, и сама пластическая метафора отнюдь не ограничивает свои возможности тем, чтобы служить искусству, лишенному мысли и сводящему предметность изображения на одну гармоническую взаимную игру очертаний.

Совершенно такие же переходы от предмета к предмету — «вскальзывания» одного предмета в другой — мы часто пользуем в развертывающемся клубке простого литературного описания.

То, что пишет Рэйналь об «отверстии гитары» и «очертании стакана», переходящих у Хуана Гри друг в друга, прямо приводит мне на память отрывок из одного собственного моего путевого очерка.

Весной 1945 [года] я впервые после блокады ездил в Ленинград.

Впечатления о поездке в форме маленькой статьи «Возрождение» были напечатаны в «Литературной газете».

Отрывки из нее, может быть, стоит привести здесь.

Во-первых, в самой манере изложения они средствами описания прямо перекликаются с методом пластической метафоры.

Во-вторых, любопытно проследить последовательность метода одного и того же автора, который на вовсе ином участке работы — в «литературном» очерке — пользует те же средства выразительности, как при композиции кадра или при разрешении цветовых построений.

(Единство очертаний связывает для него воронки от снарядов с пустыми рамами Эрмитажа; и те же рамы — со шпилем Инженерного замка, с которым их объединяет — при резком рас-

хождении формы и абриса — цветовое единство: общая обоим... позолота.)

В-третьих, здесь еще, быть может, нагляднее и более непосредственно, чем на цветовых схемах, видно, как через схожесть материала и общность места действия (группа детей на набережной) одна сцена (дети послевоенного Ленинграда, глядя на Неву, рассуждают о китах) переплывает в другую (такие же дети восемнадцать лет тому назад с этого же места смотрят на затмение солнца), с тем чтобы затем, слившись воедино, метафорически перерастать в тематически осмысляющийся действенный образ, втягивающий в себя и пронесшееся время, и детей, ставших взрослыми, и затмение солнца, и оборону Ленинграда, и засверкавшее окончание войны.

Вот эти отрывки очерка, отнюдь не претендующие на литературные качества и интересные здесь лишь тем, по какому принципу в них сменяют друг друга живые впечатления «путешественника»:

«...Чем ближе к Ленинграду, тем больше следов разрушения. И тем ощутимее возрождение.

Полоса обгорелых лесов. Вдоль полотна железной дороги густо посажены невысокие ели. Их цвет — черный, рыжий, зеленый. Цвет сгоревшего, цвет опаленного и цвет возрождающегося.

Зелень поглощает опаленные рыжие деревца, перекидывается через сгоревшие черные, тянется к жизни.

Вдоль рельс — воронки, воронки, воронки...

Я помню воронки снарядов около Вердена и изрытые войной поля Франции.

На многие годы сохранились они, обнаженные, оголенные края голой земли...

Воронки под Ленинградом кажутся ранами, начавшими затягиваться.

Края обросли мохом, и густой травяной покров спускается в их углубления, залитые темной задумчивой водой.

Воронка втянута в пейзаж. Мох и травы усыновили ее. Березы приняли ее в свою среду, болота и топи — в свою семью.

Время залечивает раны.

Другие «воронки» еще не залечены: это громадные золотые воронки пустующих рам в пустынных залах Эрмитажа.

Вчера еще Аничков мост тоже стоял оголенный — по четырем углам его высились четыре пустых пьедестала. Сегодня на них снова в бешеном порыве — четыре клодтовских коня.

Из-под земли еще не вынырнул на поверхность захороненный памятник Петру перед Инженерным замком.

Но острая игла самого Павловского дворца уже пробила тряпичный чехол, которым она была заботливо укутана в дни блокады.

Сейчас она торчит золотым концом в небо, как перевернутый зонтик, прорвавший слишком узкий футляр, как золотая шпага, прорвавшаяся сквозь ножны.

Золотому шпилю Инженерного замка завидуют золотые рамы Эрмитажа.

Картины еще не подняты из подвалов: частью еще не распакованы, частью еще в пути.

Фантастично это зрелище необъятных зал с зияющей пустотой золотых рам.

Одни из них глядят со стен, другие к ним приставлены. И осторожная нога случайного посетителя проходит сквозь золотое обрамление, когда-то охватывавшее полотна баталий, конные фигуры полководцев, пышную театральность исторических композиций.

Еще какой-нибудь месяц, и этот неожиданный образ пустых галерей навсегда уйдет в прошлое — снова засверкают и заискрятся красками стены богатейшего нашего собрания памятников культуры и живописи...» («Литературная газета», 23 июня 1945).

Воронки и «воронки».

Одни уже зарастают побегами молодой травы.

Другие — не сегодня-завтра засверкают вернувшимися в них полотнами.

Клодтовские кони уже взгромоздились на свои пьедесталы.

А конная статуя Петра еще в земле.

Золотая игла замка, перед которым пустой постамент из-под памятника Петру, уже вонзилась в небо.

Но картины Эрмитажа все еще в подвалах.

Здесь уже связь по движению.

Одно перегоняет другое. Или одно сменяет другое по признаку «вверх и вниз»: на пьедестале — в земле, вонзившись в небо — еще в подвалах...

Глаз внимательно вглядывается в определяющие пластические детали.

Случайная общность очертаний, цветовых пятен, рисунка движения связывает их между собой; переводит их через пластический облик друг в друга.

Но это не случайные детали.

И детали не безотносительные.

И держит их вместе не случайное пластическое «перекликание», но предвзятый, зарождающийся из первых же двух-трех «признаков» — образ.

Образ Ленинграда, на теле которого затягиваются раны, и отсюда — воронки, зарастающие травой (натуральная деталь), подчеркнутые пустыми рамами, которые заполнятся игрой красок (деталь, подхваченная «в перенос»).

Образ Ленинграда, вырастающего к жизни, и отсюда — томление в подвалах Эрмитажа, Петр, еще не поднявшийся на поверхность земли, клодтовские кони, взгромоздившиеся на свои пьедесталы, золотой шпиль, вонзившийся в небо.

Тема подхватывается дальше и развертывается во всю ширь:

«...На набережной против Эрмитажа сидят дети.

Отгадайте, о чем они разговаривают, глядя на необъятную ширину Невы. О войне? О военных кораблях, которые виднеются на воде? О Гитлере? О Берлине?

Ничего подобного. Дети говорят... о китах.

Девочек интересует вопрос, можно ли в Неве увидеть кита. И с чувством гордого превосходства мальчик объясняет им, что китам в Неве водиться не положено.

Эти дети, только что вышедшие из войны, уже целиком — дети мирного времени и мирных интересов.

И я вдруг вспоминаю, что вот на этой самой набережной восемнадцать лет тому назад я видел совершенно таких же детей.

Их носы были вымазаны закопченными стеклами, и они с любопытством глядели в небо: дети наблюдали солнечное затмение 1927 года.

Сперва сияет солнце.

Потом оно темнеет.

По городу пробегает пронизывающий холод тени.

Но тень проходит.

И снова — ослепительный свет.

Те самые дети, что пачкали свои носы восемнадцать лет тому назад о закоптелые стекла, своими руками прогнали зловещую тень, грозно нависшую над Ленинградом.

Их руками освобожден этот великолепный город.

Их руками он возвращен к великолепию жизни.

Их руками дана возможность новому поколению ребят на чудных набережных его божественной реки обсуждать, почему в Неве не водится китов.

И так по всей России, по всей необъятной нашей стране...» (Там же.)

Облик детей вызывает в памяти других детей.

На этом же месте.

Но в расстоянии лет.

Разница лет 1945—1927 дает восемнадцать.

Возраст молодых бойцов, защитников Ленинграда.

Дети вырастают в двадцатидвухлетних подлинных защитников Ленинграда, и, вторя этому, факт временного затмения через формулу: свет — мрак — снова свет (как прежде: верх — низ — верх) вырастает в образ: города радостного — города, скованного блокадой,— города, вновь засверкавшего солнцем в лучах освобождения.

Совершенно так же мы движемся от кадра к кадру в кино.

Взять предмет из ряда необходимых по теме.

Пусть это будет — юрта.

Очертание ее — полуциркуль.

И полуциркуль отделяется от нее в качестве того пластического условия, которому должно подчиниться очертание предмета в следующем кадре.

Пусть это будет голова лапландца.

Мы уже знаем то очертание, в которое она пластически должна вписаться.

От юрты «отделяется» полуциркуль.

Полуциркуль оживает лицом.

Ведь из всех возможных объектов на данной фазе мы отбираем именно тот и те, которые сейчас впишутся в первый графический лейтмотив начальных кусков.

И дальше мы скорее выберем диск солнца, чем группу острых силуэтов лаек, сидящих на снегу, потому что с двух кусков еще не прозвучит их пластический обертон, по которому они связаны, и только с третьего будет ощутим закон пластического их объединения.

Четвертый мы не рискнем решать в той же формуле: графический лейтмотив перестанет «ощущаться» и начнет «прочитываться».

Воздейственность его сразу ослабнет: прием заслонит собой воздействие.

А графическая монотонность окажется столь же навязчивой, как столбец строк стихотворения, заканчивающихся одной и той же — да еще к тому же глагольной — рифмой!

Недаром рифмы плетутся в самых разнообразных узорах, сплетаясь, переплетаясь, врезываясь и пересекаясь.

Мужские и женские.

Первые могли соответствовать графическому перепеву, вторые — тональному перезвону, и каждый кусок, таким образом, сразу же принадлежал бы двум рядам, тональному и графическому, и каждый от кадра к кадру вил бы линию своих связей с последующими кадрами.

Очертания полуциркуля менялись бы на зигзаг северного сияния, айсберга, осколка льда, настороженных ушей трех лаек.

В ногу с ним, опережая или отставая, через эти же куски текла бы стихия тональности, тоном «спаивая» столкновение округлой формы с угольчатой, или наоборот, внося свой тональный разрыв там, где графический ход медленно переходил бы от формы к форме. Многообразны и разнохарактерны пути подобного движения через кадры.

Иногда — и чаще всего — графический абрис вовсе не элемент формального упорядочения предметов в кадре.

Чаще он — не более чем до конца абстрагированное предметное представление, связанное с темой.

Тогда он может стать сквозным лейтмотивом сквозь целую сцену, и определяющие поворотные точки внутри его окажутся пластически нанизанными на этот сквозной пространственный мотив.

От пирамид еще тянется ассоциация образов смерти с формой треугольника.

И сколько можно привести надгробий из мавзолеев самых разнообразных стран, где черный или белый мраморный треугольник, украшенный барельефом «супруга-благодетеля» или «верной и добродетельной жены», тянется вверх с подножия гранитного постамента.

Разное может «вчитываться» в эту форму.

Для кого она, как форма максимальной устойчивости, говорит о вечности.

Другим она говорит о вознесении горе́ вместе с третьей вершиной, устремленной вверх.

А кому она кажется спокойной покатостью своих граней — образом умиротворения в печали...

Но никому очертание треугольника не мешает внутри этой темы смерти и траура.

Не удивительно поэтому, что для сцены болезни и соборования Ивана Грозного (в первой серии картины) сам собой вплелся в тему композиции — треугольник.

Треугольником спадает черный бархат платка Ефросиньи, жадно вглядывающейся в умирающего Ивана.

Серебряным треугольником раскрыта люлька с законным наследником Ивана — Дмитрием.

И наконец, апогея достигает треугольник в тяжелом, окованном Евангелии, как могильным камнем ложащемся на живое лицо Ивана.

Другие сцены пронизаны другими мотивами. [...]

Иногда пластический мотив определенной темы может выйти за пределы даже одной картины.

Так, совершенно так же — треугольниками — решена тема подавления батрацкого восстания и гибель вожака пеонов в моей мексиканской картине, когда, разбитый копытами помещичьих лошадей, он умирает с упрямо — треугольником — вздернутым в небо подбородком среди необъятных полей магея; одновременно перекликаясь и с треугольной палаткой в одесском порту, под которой покоится тело другого борца за дело угнетенных — матроса Вакулинчука, и с тяжелыми створками Евангелия над изголовьем прогрессивного царя, о чьей гибели мечтает алчная и себялюбивая свора феодалов.

В другом месте (в третьей статье о вертикальном монтаже — «Искусство кино» № 1 за 1941 год) я подробно разобрал в связи с «Александром Невским» процесс того, как основной пластический мотив изображения через общность жеста, диктующего и бег линии по экрану и ход интонации голоса, становится одновременно и предпосылкой к созданию хода музыкального эквивалента изображению — в порядке консонанса или диссонанса, но, во всяком случае и прежде всего, через общность образа и эмоцию, диктующую самый жест.

Не будем здесь останавливаться на этой стороне звукозрительной проблематики.

Отметим лучше тот факт, что иногда образ выступает еще конкретнее, захватывая в свою орбиту не только динамику очертания или фотографическую тональность, но и облик предмета.

Тогда налицо законченный пластический троп.

И тогда сквозь предметность объекта одновременно звучит и его образное осмысление.

Так пишет [...] Жорж Альтман [40].

И по поводу «Потемкина»:

«...море: что может быть доступнее для дешевых эффектов! Легко охватить всю выигрышность, которую из него сумеет извлечь одаренный синеаст, но работающий приемами, традиционными для «морского» фильма: восходы и закаты солнца, волны, разбивающиеся об утесы, оживленность портовых сцен и т. д. В «Потемкине» образ моря сведен только к тем решающим элементам, которые могут подчеркнуть или усилить действие; оно никогда не присутствует в виде описательного или декоративного элемента; вместо этого — несколькими краткими деталями оно «втянуто в игру». Фильм начинается просто с набега волны, набега бешеного, но краткого, тут [же] распадающегося брызгами пены,— образ, [который] сведен к самому существенному и который *есть* революция.

...А теперь о поводе к восстанию — о скверном питании. И здесь одна из дерзновенностей фильма. Занимая всю поверхность экрана, внезапно появляется громадный кусок мяса, кишащий червями. И ничего, кроме этого серого пейзажа, исполосованного, изрытого, изъеденного тысячами червей; чудовищный образ жизни, поглощенной разложением. Образ, призванный к тому, чтобы заставить кричать от отвращения. Цель достигнута вполне.

Отталкиваясь от реальности, Эйзенштейн проделывает над ней какое-то чудовищное пластическое перевоплощение, которое еще более глубоко, чем сама реальность, и которое заставляет нас подчиниться чувству необходимости революции...» («Le Cinéma Russe» par Georges Altman — в сборнике «L'Art cinématographique», VIII, pp. 100—101, Librairie Felix Alcan, Paris, 1931).

[А. БЛОК И ЦВЕТ]

В ряд[у] наших примеров хотелось бы поставить творчество мастера, как бы объединяющего в себе сочетание чистой поэзии с не менее остро эмоциональным (если и не конкретно образным) ощущением цвета.

Имя мастера этого, живописующего красками не кистью, а посредством слова,— АЛЕКСАНДР БЛОК.

Блок бережно относится к цвету.

Для Блока роль цвета, красок и линий важна и значительна.

«...Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)...»

О связи слова и красок он пишет:

«...Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе остаток чувства». Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический...»

Он завидует стилю художников, объясняя его их умением экономного обращения с красками:

«...Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами, как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второй — с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и свежим языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе...» (А. Блок. Краски и слова).

Но нам интереснее прежде всего обращение с цветом и красками самого поэта.

Но из многообразия возможностей этой темы мы остановимся только на двух моментах, по-своему — по процессу — близких к тому, что мы обнаружили на методе работы с цветом у Хуана Гри.

У Блока в этом плане мы находим полную триаду того процесса, первую фазу которого мы видели у Пикассо, а конечную у Хуана Гри.

И при этом интересно, что у Блока в ряде характерных двустиший остается закрепленным весь процесс — элементами всех его фаз.

Рядом стоят и исходный реальный предмет и тот новый образ метафоры или катахрезы, который принимает вольная цветовая стихия после того, как она отделилась от первоначальных предметов, «вознеслась» над ними и «преобразилась» в это новое.

Это новое — загадочная катахреза и метафора, в которую перевоплотилась в той эмоциональному ощущению реальность предмета.

При этом метод изложения таков:

первая строчка дает это живописное метафорическое «иносказание»,

и только через вторую строку «разгадывается» ее предметная сущность.

И все решается путем новой предметной материализации той цветовой стихии, которая, отделяясь от одной строчки, самостоятельно витает где-то между строками, с тем чтобы в следующей предстать в новом облике.

В читающем этот же процесс проходит в обратном порядке.

От метафорических иносказаний первой строки отделяется свободное от очертаний цветовое ощущение, которое во второй строке «материализуется» тем, о чем через эмоциональный окрашенный сказ метафор хотел сказать поэт.

Цвет здесь — до конца органичное средство выражения настроений и чувств его — не даром же говорят — и только что мы сказали — об эмоциональной... «окрашенности».

Но вот эти три однотипных примера цветового сказа:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах...
(«Три послания»)

Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари покрыл меня...

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
(«Земля в снегу»)

Есть «смуглые плечи» и на них — «черный бархат».

Они разрастаются во взаимную игру Черного и Белого *.

Но Черное и Белое появляются здесь не просто как стихия белого или черного, но как «сумрачная белизна» и «распростертая крыльями чернота».

---

* «Смуглое» здесь в таком же смысле «белое», как мы говорим о европейцах в отличие от негров или китайцев, как о «белой расе», хотя лица европейцев в основном... розовые, или о «белом вине», хотя по цвету оно... бледно-желтое.

Честертон видит основу парадоксальности Бернарда Шоу в том, что он о белом вине пишет как о желтом, а о белой расе как о расе розоволицых (см. G. K. Chesterton, Heretics). *(Прим. С. М. Эйзенштейна).*

Эта «сумрачность» и «крыльями распластывающая[ся] чернота» суть в данном случае тот особый аспект ощущения черного и белого, который диктуется эмоциональным состоянием, «настроенностью» поэта в данный момент. В другом настроении и белое могло бы искриться кристаллическим блеском, а черное оттенять его сверкающей фактурой асфальтового лака.

Соответственно «настроенные» чернота и белизна — почти в том же лиризме, о котором писалось применительно к Хуану Гри,— ищут конкретных «предметов», в которых наиболее полно могли бы воплотиться одновременно и цвет этот и настроения.

И вот ощущение черноты как расправляющихся крыльев — совсем в тон Эдгару По — становится носителем крыльев, птицей — «черным вороном»;

а «сумрачная белизна» — «сумраком снежным»...

Алый утренний свет озарил поэта. Теплота и мягкость его ощущаются бархатистостью. Сочетание бархатистости отсветов и алая их окрашенность сочетаются в «бархате алом».

Идея «облаченности» алым заставляет алый бархат материализироваться дальше — в «алую ризу».

Наконец, «синий, синий, синий» (какая интенсификация тона!) взор разгорается звездами, сверкающими в синеве шлейфа небосклона. 561

И последнее, даже в той же цветовой гамме, уже целиком перекликается с тем, что совершенно идентично по методу делает в красках Ван-Гог:

«...Я обращаюсь с цветом произвольно. Это потому, что я хочу прежде всего добиться сильнейшей выразительности...

...Представь себе, что я пишу портрет знакомого художника... Допустим, что он блондин... Сперва я напишу его таким, какой он есть, самым правдоподобным образом, но это только начало. Этим картина никак не закончена. Тут-то я только и начинаю произвольную расцветку: я преувеличиваю белокурость волос, я беру цвета — оранжевый, хром, матовый лимонно-желтый. Позади его головы вместо банальной комнатной стенки я пишу бесконечность: я делаю простой фон из самого голубого тона, какой способна дать палитра. И таким образом, через это простое сопоставление белокурая освещенная голова, размещенная на голубом фоне, начинает таинственно сиять подобно звезде в темной глубине эфира...» (Ван-Гог, Письма).

Конкретная белокурая шевелюра и фон обоев разрослись в необъятное занебесье игры стихии чистейшего желтого и голубого.

Можем ли мы и здесь сказать, как в случае «растекания» конкретных предметов у Пикассо, что Ван-Гог так же обрывает процесс на середине, оставаясь на ступенях неконкретной смутности, не облекая, подобно Хуану Гри, цветовую стихию в предметную конкретность, ни тем более в цветовой образ?

Конечно, нет, ибо самый разлив конкретной окрашенности в необъятность цветовой стихии для случая Ван-Гога и есть тот образ, через который он хочет выразить свое отношение к «другу-живописцу».

Можем ли мы по одним этим образцам считать, что мы разгадали процесс становления цветообразов у Блока?

И вправе ли мы по ним устанавливать аналогию с тем, что в цвете делает Хуан Гри?

На помощь к разрешению подобных сомнений приходит сам Блок.

В одной работе он сам пытается набросать картину того, как в нем протекает неразрывное от цвета становление образов.

(В этой статье он сам же оговаривается и отсылает «почтенную критику и публику» к своим стихам, ибо «стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним...».)

Нас не должно пугать ни название работы, ни материал ее разбора: «О современном состоянии русского символизма» (1921 год).

Мы знаем, как вдохновенно в первые годы революции, которые он еще застал, стремился А. Блок к «гражданственности» и общественному служению, не достигнув, правда, того, чем велик был Маяковский.

А из материала самой статьи, отделив его от всего непосредственно связанного с проблемами кризиса символизма, мы приведем лишь то, что характеризует самый процесс творческого становления его образов.

Метафизичность и неопределенность отдельных характеристик и очертаний здесь неизбежны, ибо дело касается как раз той фазы состояния клубка переживаний, когда они из сферы не оформившихся еще смутных ощущений только-только устремляются к тому, чтобы в отчеканенной форме произведения получить свою строгую и окончательную законченность, отчетливость и конкретность.

«...Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля: мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля...».

Так пишет сам Блок в самом начале статьи.

И в этом не только образ состояния переходного кризиса, в котором к этому моменту находится его литературное направление, но и образ самого творческого процесса.

Конкретность одного берега.

Берег, растворяющийся в стихию всеобразности океана — стихию вольной и неоформившейся образной потенции.

Новый берег. Берег новой конкретизации.

Новых видов, в которые воплощается стихия, отделившаяся от первого конкретного, предметного посыла.

Переходя к описанию самого процесса, Блок продолжает сохранять тот же образ путника:

«...к моим... словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедекеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель — и наши страны останутся в тумане...

Теза: «Ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире. Твори что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе...»

Снова, как в живописи Хуана Гри, первое, что видит поэт, — это мир, полный «соответствий».

(Лоно метафор и катахрез для творчества обоих.)

И здесь же рядом такое же ограничение себя и своего творения... свободой. Ибо свобода тезы: «Твори что хочешь» — мнимая свобода, которая вне целенаправленности мысли неспособна плодотворно расширять творческий диапазон за узкие пределы только видимого, только слышимого, только смутно ощущаемого:

«...Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди...

...Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно...

...Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос, возникает *диалог*...

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон,— теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,
Видно, нам не остаться вдвоем,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное
Уловил я во взоре Твоем.

...Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы»...

...Миры, которые были пронизаны... золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням...

...Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде...

...Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов...

...они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и, наконец..., добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий...

...Океан — мое сердце, все в нем равно волшебно...

...и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю *«Незнакомкой»:* красавица кукла, синий призрак, земное чудо...

...Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено...»

Описанное для Блока — троякий образ творчества.

В нем как бы и блистательность и трагизм творчества вообще:

«...лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своей волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Коммиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом,— ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад...»

И образ метода творчества вообще:

«...Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее приготовляет черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои

сны из черно-красных теней, а Каррьер[41] — из серой сетчатой мглы...»

И не только попытки обрисовать (в виде «Бедекера») свой собственный метод, но и внутри него — становление сквозь не случайно избранную на данный случай стихию лилового, золотого и синего сквозного цветового аккорда известной творческой поры — центрального и сквозного образа Незнакомки, который, подобно ворону у Эдгара По, неизменно у него повторяется, но не рефреном в пределах одного стихотворения, а беспрестанно волнующейся темой, пронизывающей целые циклы творчества Блока.

Образ, повторяющийся так же неизменно, как образ Демона сквозь творчество Врубеля; и не случайно именно поэтому Блок и ставит их рядом — Демона и Незнакомку.

(«...Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона: но всякий делает то, что ему назначено...».)

Но вот процесс окончен.

Поэт стоит перед своим творением, осуществив горделивое «Твори что хочешь».

Сотворив «себе самому на диво и на потеху» свое творение.

Для поэта оно — «совершившийся факт».

И дальше он пишет:

«...Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет** мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова[42]), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель — «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка».) Но все — призрак...»

И вот поэта, которого тоже «захлестнули» и держат в своих объятиях «лиловые миры», начинает беспокоить его отрешенность от единственного реального и конкретного мира.

От мира действительности.

Ему как-то маловато того, что он «сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство)*».

И приходится сознаться, что:

«...При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении»... о «народе и интеллигенции»...»

Делается поспешная и малоубедительная попытка приемом «соответствий» перекинуть мостик от собственной души и к революции и к России.

---

* Я бы поместил разрядкой — р я д о м! *(С. Э.)*

«...В противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах...

...Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России...

...Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами...

...И сама Россия в лучах этой новой... гражданственности оказалась нашей собственной душой...»

Поток метафор.

Каскад катахрез.

Разлив «соответствий».

Почти что птицы Хуана Гри, обменивающиеся крыльями с ветряными мельницами.

Но здесь птицы разлетаются с шумом.

А донкихотство оказывается на стороне ветряных мельниц.

Ибо перед нами не свиток стансов и не холст картины, а развернутое полотно истории Родины и Революции.

И по этому полотну пишется кровью, а не пластическими метафорами и риторическими соответствиями.

Здесь убедительна только «гражданственность» реального общественного поступка.

Классовой борьбы.

И сам же Блок, в конце концов, не может не сознаться:

«...Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига...»

Бежали от подвига...

Бегство.

Бегство от деяния, действия, служения, гражданственности.

И отсюда снова перед нами образец не до конца, не всеобъемлюще — ибо внеобщественно — решенного творческого акта.

И для завершения и увенчания ряда наших примеров примкнем к нему это недостающее через новое высказывание — сознательно-программно изложенное сквозь не менее сложный меандр творческого процесса другого поэта.

Звено это — звено сознательной установки.

И полную картину под этим знаком нам дорисуют высказывания Маяковского.

Может быть, можно было бы и не обращаться к другим (предыдущим) примерам, раз здесь нужнейшее нам звено изложено полно и обстоятельно?

И все-таки — нет.

Во-первых, в высказываниях по тем областям единого и полного творческого процесса, которые доминируют над остальным в предыдущих описаниях (а иногда предстают в них как исчерпывающие и исключительные), Маяковский крайне скуп и аскетичен.

Он делает развернутый упор на установку и общественную целенаправленность. И этой стороной он нам особенно дорог и близок.

И во-вторых, помимо этого он раскрывает картину своего творческого процесса по преимуществу в области чисто ритмической и словесно-образной.

Сферы цветового образа он не касается вовсе, а между тем вопросы образного разрешения темы являются основной проблемой настоящего нашего разбора.

И в интересах этой проблемы надо из высказываний Маяковского отнести, переводя их на язык красок, все те соображения, которые он излагает по поводу неразрывности ритмического хода своих стихов с исходной их тезой, все те перипетии, которые в своем становлении претерпевает возникновение ритмического образа.

Примерно так же выковываются (как мы это видели выше) очертания, ограничения и наполнения цветовой палитры в том, что мы понимаем под термином драматургии цветового кинематографа...

ЦВЕТОВАЯ РОДОСЛОВНАЯ «МОСКВЫ 800»

568 1. Исходное впечатление.

Живое. Из жизни. Предпосылка, из которой потом родится обобщенное ощущение, которое затем будет, как Протей[1], проступать через самые неожиданные частные образные решения и частные ситуации.

Смоленск. 1920 г[од]. Живу в теплушке на запасных путях ж[елезнодорожного] узла.

Самое страшное.

В сумерки. Под вечер.

Товарный состав, идущий задним ходом.

Вагонов на шестьдесят.

Ни крикнуть. Ни остановить.

Ни докричать. Ни даже дать знать о себе к другому концу Машинисту.

Отлагается живым острым *обобщенным ощущением слепой неумолимости* чего-то страшного наступающего.

Это ощущение haunts* автора. И беспрерывно выныривает в его opus'ах через разную систему частных образов, несущих это же острое ощущение раз пережитого. (Словно как травма У автора есть и *такая* в тематич[еском] разрезе — вечно повторяющийся «Эдип»[2] и самоуничтожение через гибнущего сына (Исаака)[3] — от Степка в «Бежином луге» до Влад[имира] Андреевича в «Грозном» — оба трагичны по судьбам картин as well! **)

---

* — преследует *(англ.)*.
** — также *(англ.)*.

№. Если верить в технику Freie Einfälle *, то можно найти исток — еще более ранний — и этому.

(По крайней мере в порядке eines freien Einfalles оно возникает здесь!)

Меня в детстве, очень рано, пугала маменька.

Она говорила:

«Ты думаешь, я мама.

Я — вовсе не мама...»

Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами

и медленно надвигалась на меня.

There you have all the characteristic elements **.

Неподвижное лицо.

Маска с остановившимися глазами.

(Отсутствие *живого* лица!)

И медленное накатывание — медленное в своей зловещей неумолимости. Товарный поезд тоже медленно наезжал, не мигая красным глазком фонарика на тупом рыле последнего вагона.

Так же тупорыла и «свинья» [4] с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза! 569

2. Первое (м[ожет] б[ыть], и не первое, но наиболее сильное из первых) воплощение этого ощущения тупой сокрушительной неумолимости — *в немом кино.*

Одесская лестница («Потемкин»).

Сапоги солдат.

Безлики. («Машиниста» не видно!)

Очень отдаленное foretaste *** цвета: сапоги *черные* и блестящие (специально начищали. Есть даже фото того, как это делается).

Foretaste музыки — неумолимость ритма в монтаже.

[3]. То же в образах звукового кино.

Рыцарская свинья («Ал[ександр] Невский»).

№. By the way **** — первое, что определилось для картины, был именно образ «скока свиньи» до еще всякой реальной конкретности. Первая монтажная наметка — еще до сговора с Павленко — с первого кадра — «скачет свинья», сметая все на своем ходу. Потом стала в свое место фильма.

Цветовое ощущение уже совершенно явное: надвигается резко очерченный цветовой комплекс другой окраски, чем те, на *кого* надвигается.

Примечательно, здесь надвигающаяся угроза — «черное»,— как бы в негативе: рыцари *белы.* Парадоксом (c[on]f[érer] the whit-

---

* — свободного потока ассоциаций *(нем.).*

** — Вот они, все характерные элементы *(англ.).*

*** — предвкушение *(англ.).*

**** — кстати *(англ.).*

ness of the Whale by Melville в «Moby Dick», as quoted * in «Film Sense» Джейкой «под мою марку») [5]. Музыка решает ту же сокрушительную задачу. Слияние с музыкой. И в этом эпизоде par excellence **.

Опять — *безликая* масса рыцарей — стальные морды шлемов! [4]. Т о ж е в о б р а з а х ц в е т о в о г о к и н о.

Бесплодные разговоры в комитете о Джордано Бруно [6].

Опыты с цветом на сцене ГАБТ в последнем акте «Валькирии». Тройное изменение света *во весь задник* в «Прощании Вотана» (серебряный, медный, голубой) и борьба световых мотивов *голубого* и *алого* пламени в тон партитуре в «Feuerzauber» [7].

Совершенно непредвиденное и нелепое «предложение» Зельдовича снять картину о борьбе с... чумой [8].

И это вдруг *разом* садится на мое исходное впечатление.

«Слепая неумолимость» станет черным цветом — черной смертью — чумой, поглощающей все живое и красочное.

В таком аспекте рисуется центральный, исходный (и единственный!) эпизод: als Auswuchs *** мотивов «Пира во время чумы» — пестрый карнавал «пляшущих на вулкане» поглощается потоком похоронных шествий (есть даже набросок уступчатых террас типа садовых фасадов итальянских дворцов, где распланировано это втекание черных монашеских процессий в пестроту пирующих).

Затем все цветовое *практически* приостанавливается.

Цвет еще технически не важен.

Влезаю в длительное обдумывание и подготавливание *подлинно* цветового сценария.

Что выбирать?

«Музыкальные» фильмы делаются про композиторов (Штраус, Шуберт, Шопен).

«Цветовые» так же логично делать про... живописцев.

Значит, *ни* то, *ни* другое нельзя делать!

А что же делать тогда, когда собираешься сделать не только цветовой, не только музыкальный, но вовсе музыкально-цветовой фильм?

Что остается?

Кто остается?

П О Э Т!

Ни: прямо цвет.

Ни: прямо музыка.

Но именно — синэстетическое слияние обоих.

И тут всплывает острейшее впечатление 1933 года.

---

* — ср. белизна кита у Мелвилла (в) «Моби-Дике», как приведено... *(франц. и англ.)*.

** — по преимуществу *(франц.)*.

*** — как отросток *(нем.)*.

Острейшее потому, что родственный образ рокового надвижения мрака тогда был исследовательски развернут на одном жизненном opus'e *.

На opus'e Гоголя.

Андреем Белым.

Потом это улеглось в книгу «Мастерство Гоголя».

Я же слышал от Белого еще изустно.

И докладом.

И в беседе с ним у меня на Чистых прудах.

В книге — подробная цветовая статистика палитры гоголевских произведений сквозь все этапы его творчества.

Она-то следует в унисон трагическому наступлению мистического безумия и мрака сквозь психику Гоголя от «Вечеров на хуторе» ко второму тому «Мертвых душ».

И привлекло меня это потому, что здесь через opus Гоголя, как у меня в «Чуме», черно-серое конца постепенно поедает сверкающее ало-голубое, с чего начинается творчество.

Путь трагического спектра от яркого и пестрого к однотонному и черному из характеристики палитры opus'a отделился от творений и обратной проекцией лег на эпизоды биографии.

На пути этого перескальзывания он одновременно перескользнул с Гоголя на... Пушкина!

Вероятно, потому, что биография Гоголя мрачна и бесцветна.

А жизнь Пушкина ярко-цветаста с полным черно-белым и черным трагосом в конце.

Черно-белая дуэль на снегу.

И тело, тайком, ночью, вскачь в ночь увезенное жандармами...

И линия «рока» и неумолимого ужаса снова... белая.

Еще цыганка периода «Цыган» вещает: бойся белого.

Белое идет сквозь трагическое и ошибочное.

Упавшее обручальное кольцо, когда Натали под белой фатой.

Белая форма Дантеса-блондина.

Белая пелена снега, саваном разостланная под ноги стреляющимся на Островах...

Так что есть лейтмотив.

И перед самой бело-черной дуэлью — пестрядь катания по островам.

Сквозь толпу катающихся — Пушкин мчится к смерти.

(Игривая музыка веселых санок с надвигающимся реквиемом в басах!)

Дальше все раскладывается само собой (см. подробное описание) [9].

Однако «Пушкин» ложится в «портфель».

В 1940 году — цвет еще вовсе невозможен.

---

* Здесь: на совокупности произведений.

Возникает в 1941 [году] «Грозный», который решается тоже *цветово*, но в ключе «черный монах (царь в клобуке) на фоне белой стены», то есть сокращенной черно-серо-белой цветовой гаммы. Дальше идет большое углубление в область *фактурной* гаммы (парча, мех, бархат, сукно) — благодаря поразительному фототембровому умению Москвина [10] — сие можно было делать.

Но... «Иван» возымел новый образный оборот сквозной темы в ситуации и в сюжете, и именно в том месте, которое смогло расцвести и заиграть цветом, а посему... *.

Сцена убийства Владимира Андреевича.

№. By the way — в данном случае — as opposed ** «Ал[ександ ру] Невскому» — это оказалось не *первым* эпизодом, возникшим в воображении, но *самым последним* из опорных (основных). И кроме того — чистой «Чумой»: зловещее здесь дано *черным* (черными облачениями «монашествующей» опричнины). №№. За что и попало!

Неумолимость надвижения черного, здесь уже явно и сознательно *цветового* и как цвет взятого (белые рыцари полуумышлены!).

572

А в эпизоде пляса — до этого — черные рясы «заглатывали» золото кафтанов.

А noter ***: перед Ливонией рясы мгновенно (as opposed к медленному здесь) слетали с золота кафтанов, и, сверкая, взлетали сабли: преодолевалась тема рокового черного — блеском серебра сабель и золотой парчи кафтанов (после сцены убийства Федора) [11].

Сознательно цветовая установка была так интенсивна, что в этом месте, и именно в этом месте второй серии, произошел реальный Durchbruch **** в фактически цветовое кино: мы перешли на цветовые съемки.

А принцип поглощения золотых кафтанов черными рясами был расширен (volens-nolens! *****) и на самую природу вещи — после цветового эпизода продолжение фильма вновь «врастало» в черно-белый фильм (в сцену убийства, снятую ранее в Алма Ате в черно-белой технике).

Но это volens-nolens было обставлено так ловко, что оно казалось нарочно задуманным разрешением: столь органично и принципиально верно было после изобразительного погружения в черноту внутри поля кадра — всю систему кадров погружать в черноту черно-белой фотографии! («Экстатируя» цветовой ход.)

---

* В рукописи далее пропуск.
** — как противоположность *(англ.)*.
*** — заметить *(франц.)*.
**** — прорыв *(нем.)*.
***** — волей-неволей! *(лат.)*.

A parte *.

Вторую серию, как известно, постигла катастрофа.

Дай бог, чтобы здесь в цвете повторилось то же, что было со звуком в «Беж[ином] луге»! Там тоже на одном эпизоде был принципиально (и практически) разрешен звукозрительный контрапункт, вскормивший в дальнейшем основное в «Невском».

Хоть бы так случилось со следующей вещью, которую вскормит также в области цвета этот эпизод, решивший проблему в «Грозном»! А вещью такой, превзойдя «Пушкина», могла бы быть именно «Москва 800»...

Здесь цвет работает всем спектром — радугой.

Сперва отдельными гаммами составляющих ее цветов.

Затем радужностью целого — наше сегодня и наше завтра.

И роковая тема черного должна идти как тема черноты темных сил, воюющих светлые стороны красок спектра на протяжении восьмисот лет и раздавленных в конце фейерверком нашей славы **.

Для «Москвы» как темы, взятой не биографически лично, а *космически* (дважды: как биография... города и как биография действующих лиц, выступающих за пределы одного поколения в целые вольтовы столбы родов), надо за основу брать не индивидуальную схему спектра и тональной характеристики живописи, как в «Пушкине» (акварель, масло, ксилография с цветным пятном, графика и прозрачно-полутоновые, корпусные чистые тона (Van Gogh), черное с цветом, blanc et noir ***),

а общеприродный, базисный, сквозной — «вечный» спектр.

СПЕКТР КАК ТАКОВОЙ.

СЕМЬ ЕГО ЦВЕТОВ.

Как в плане стихий — четыре стихии елизаветинцев [12] (огонь, вода, воздух, земля), хотя для «Москвы» их лучше взять по китайскому счету стихий — пять (дерево!, ибо дерево!! — как же не бревенчатая, деревянная Москва!)

Таким образом, получается вроде девяти частей.

Райская — *рублевская* — радуга начала (боги у Вагнера проходят в начале тетралогии [13] по радуге — мосту) ∽ **** патриархальности зарождения. Вероятнее всего, утопляя первый зародыш соц[иальных] противоречий в накатившихся *черных* дымах татарвы.

---

* — в сторону *(итал.)*.

** То есть опять-таки «сквозная тема», но на этот раз взятая здесь в резком обороте: наступление света, подавляющего тьму.

(A noter: Степок — луч света в темном царстве — погибал от темных сил деревенского кулачества.) *(Прим. С. М. Эйзенштейна)*.

*** — белое и черное *(франц.)*.

**** — знак соответствия.

Основание Москвы.

Абрисы героев.

Татарская катастрофа.

Таков материал первой части — пролога.

Как и следует — в эпилоге полный обратный повтор.

Сметена черная орда фашизма — радугой горят салюты.

Самая резкая отточка конфликта между соц[иальными] силами, до конца четко психологически отчеканенными живыми игровыми персонажами в супердраматических ситуациях и положениях.

В семи промежуточных эпизодах через соответствующие гаммы конфликта с черным. (Тут много еще думать над контрапунктом, исходя из анализа истории и решения, чего из истории брать.)

Стихии ложатся великолепно.

1. Где-то земля — проблема борьбы за землю. Как *своя земля* — не отдадим (и, м[ожет] б[ыть], как соц[иальная] борьба вокруг земли). Зеленая.

2. Вода (синяя) — Московское море как океан благополучий, разливающихся в напоре нарастающих пятилеток.

3. (Красное) — пожар 1812 года и Красная Армия в 1941—1945 [годах]. Огонь. Кремлевские звезды.

№. Вероятнее всего, схема так[ая]:

красные и черные силы

в борьбе сквозь века, отмечающиеся спектральными фонами (***!) *.

4. Воздух — стальные птицы нашей авиации.

5. Дерево — деревянная Москва.

Добавим:

6. Камень — белокаменная.

Добавим:

7. Золото — златоглавая.

Вероятно, и *литье* в снопах золотых искр.

(Индустр[иальная] Москва.)

Оранжевая.

№ Где-то в середине могла бы идти радуга «пародийно», то есть не как рай и экстаз (пролог — эпилог), а как... ад. И такое место: текстильная, *ситцевая* Москва морозовской стачки!!! [14]

Персонажи. Сперва они очерчиваются как образы из моралите [15].

1. В центре *героиня-ткачиха* — она же «Москва».

Помните Soldadera [16] — она же Mexico!

---

* Три звездочки — помета С. М. Эйзенштейна, означающая «разобраться».

Это дает нам деталь ткацкого дела сквозь века.
От прялки, через мануфактуру к многостаночнице сего дня.
(Буколический период, ситцевая Москва Морозовых, Дуся Виноградова [17].)
Два *«хахаля»*.
2. Рабочий и
[3]. Крестьянин.
От кустаря до москвича-металлиста и переход его из рукоделa в конструктора и нового интеллигента.
И от сохача к колхознику.
В обоих отчетливо выражены тенденции. Залог успеха только в союзе обоих. Сознание и стихия.
Колебания героини в зависимости от превалирования влияния одного или другого.
4. «Капиталист».
От феодала (?) в кулака-мироеда, в фабриканта, в союзника интервентов, в тлю.
2, 3, 4, может быть, в исходной ситуации — три брата.
Старший (4). И (3) и (2) батрачат на него, у него работают.
Хорошо бы лирику перед дымами обернуть обратной стороной:
правежом и колодками двух братьев на дворе у третьего.
И прядильщица вступается.
Это пока p[ar] ex[emple]* и достаточно еще cretin**.
Эпизод «второй орды» — орды [18]12 года, от которой вновь Москва — Россия именно как Москва! — спасает Европу: там ополченец и баба партизанка Василиса.
Проблема крепостничества (по грибоедовской ненаписанной драме).
Хорошо с самоубийством мужика. Плачем Василисы (Ярославна démocratique***, и уходом другого в борьбу.

«МОСКВА 800»
СХЕМА СИТУАЦИЙ

Ad infinitum****.
По спирали расширяясь, повторяя в новых качествах и новых аспектах узловые и поворотные моменты истории: p[ar] ex[emple], три орды:
татары, 1812 [год], немцы.
От всех Москва спасла Европу.

---

* — здесь — приблизительно, примерно *(франц.)*.
** — слабоумно *(англ.)*.
*** — демократическая *(франц.)*.
**** — До бесконечности! *(лат.)*.

Москва ранняя.

Вся в *рублевской тональности* (c[on]f[érer] *, первая часть «Пушкина» в акварельных тонах начала XIX века).

Москва XVII в[ека].

P[ar] ex[emple], оборона Троице-Сергиевой лавры (Сапега) [18]. Снимать в Загорске. (У-у-у! как роскошно в цвете!) Хорошо бы на зиме.

Москва синяя.

(Very first note **).

Князья и цари шли к морю. Мы сказали — море, приди к нам и ляг у наших ног (leading character *** *интонации* «сказа»).

Часть касается *Московского моря* (через это дать, вернее, сквозь это дать пятилетку (which? ****).

Затопление Углича (if not yet, make some analogous *****). Покидают отданное под затопление будущим Московским морем.

Покидают насиженные места *радостно.*

В войну покидают *горестно.* Нехорошо *горестно, после радостно.*

А потому не сделать ли в обратной последовательности?!

Отсюда: не сделать ли в сказе jumping chronology ******, то есть последовательность не календарную, а тематическую.

(В драмах это «Семейство Конвей» Пристли) [19].

Здесь *взять ассоциативный метод* переходов друг к другу — это развяжет руки в орудовании *спектром,* который как *цветовая* последовательность должен быть выдержан *правильно* поступательно.

(Здесь развить на целую вещь принцип, по которому смонтирована увертюра второй серии «Грозного»: как читаемые Левитаном [20] титры ложатся на соответств[ующих] персонажей. А персонажи с окружением, кроме того, воспроизводят ударные сцены (в нужном порядке) первой серии. Такой же невероятный контрапункт сделать и здесь. Но en grand! Et en forme libre! *******

Кроме того, дает такие возможности. Очевидно, что «пожар Москвы» — красное. Но «оборона революционной] Москвы» тоже, вероятно, не без красного. И возможен *стык* этих двух эпизодов — *тематически естественных* соседей.

Затопление города и сел.

(Under water city ********)

---

* — сравнить *(франц.).*
** — (самые первые заметки) *(англ.).*
*** — ведущая характеристика *(англ.).*
**** — (какую?) *(англ.).*
***** — (если еще нет, сделать что-либо аналогичное) *(англ.).*
****** — скачущую хронологию *(англ.).*
******* — в большом масштабе! И в свободной форме! *(франц.).*
******** — (Подводный город) *(англ.).*

«Китеж».
«Садко».
«Потонувший колокол»[21].
Santa Catalina, поездка с Чарли[22]. Стеклянные днища пароходиков и подводное царство.
Видимо, черное, как в узбекском халате сквозь разгул красок (по указанию пророка) непременно *черная нитка* (не забывать, что в халате мужчина). Так надо будет плести сквозь сменяющийся спектр красок *черную линию врага.*
Капитал[ист] и интервент. (Тоже действующие лица сквозные.)
(Цилиндр. Фрак. Городовой. SS etc.*)
В «черные годины» — черное поглощает и вылазит.
Например, 1) *обгорелая* Москва (1812—1941) или
2) *холерная* Москва (эпизод «ситцевая Москва и морозовская стачка»).
3) Москва, горящая при татарах,— не *алое* пламя *самосожжения* (протеста) 1812 г[ода] (c[on]f[érer] Аввакум и самосожжение раскольников — as trend in natural spirit**, а черный дым avant tout*** — застилающий радостный райский облик нашей Родины.
Татарское нашествие как Москва, не пустившая Азию на уничтожение Европы. Это повторяется потом с ...фашизмом.
Отсюда
Москва — спасительница мира, спасительница Европы.
Москва
0. *Иконописная.*
1. *Деревянная.*
2. *Белокаменная.*
3. *Ситцевая* (текстильная).
4. *Чугунная* (тяжелая индустрия пришла в Москву вместе с революцией).
5. *Стальная* (самолеты и танки — военная). РККА.
6. *Радужная,*
салютная, переходящая в многоцветный вертоград мирного расцвета после войны.
Москва *растущая* и *непобедимая.*
«Руки прочь от Москвы» сквозь века (сегодня — днесь).
1812 [год].
XVII в[ек]. Сапега, м[ожет] б[ыть], разгром М[осквы] татарами (при Иване или раньше?).
Indestructible**** и revolutionary line*****. *Революционная.* Морозовская стачка, холерн[ый] бунт.

* — СС и т. д.
** — как течение в естественном духе *(англ.).*
*** — прежде всего *(франц.).*
**** — неразрушимая *(англ.).*
***** — революционная линия *(англ.).*

Казнь Пугачева. (М[ожет] б[ыть], Пугачев один из family *?)

Красная Пресня. 1905 [год]. (Похороны Баумана)[23]. Что-то октябрьское.

1812—1941.

Exodus ** в exodus[24].

P[ar] ex[emple], после пожара обуглившееся черное. Из черного угля в черные антитанковые ***. Рассвет.

И с *алою* зарей...

Красная Армия и доблесть *алых знамен.*

---

* — семьи *(англ.).*

** — множественный исход.

*** — здесь в рукописи условно изображены противотанковые «ежи».

ЦВЕТОВОЕ КИНО

Дорогой Лев Владимирович! [1]

Вы просили написать Вам для второго издания Вашей книги некоторые общие соображения о цвете в кинофильме, совершенно обоснованно считая, что без известного практического опыта всякие рассуждения о цветовой композиции неизбежно будут абстракцией или необоснованным фантазированием.

С удовольствием отвечаю, ссылаясь при этом на опыт, который я имел в связи с работой по цвету в картине «Иван Грозный» [...]

В вопросах пользования выразительных средств кинематографа существует одна, на мой взгляд, весьма порочная, хотя и широко распространенная точка зрения.

Это точка зрения, [будто] хороша в фильме та музыка, которую не слышно; та работа оператора, которая незаметна; то мастерство режиссера, которое невозможно разглядеть.

В отношении цвета эта точка зрения формулируется так, что хороша та цветная картина, в которой цвет не дает себя знать.

Мне кажется, что эта точка зрения есть возведенное в принцип бессилие совладать со всем комплексом выразительных средств, соучаствующих в создании органически цельного кинопроизведения.

Характерно, что этой позиции придерживаются обычно те режиссеры, умение которых резко ограничено относительным умением работать с актером при полной беспомощности по другим элементам кинофильма (работа с оператором, композитором, живописцем и т. д.; работа с музыкой, кадром, пейзажем, монтажом, цветом и т. д.).

Между тем мне кажется, что наличие такого разнообразия выразительных средств кинематографа налагает на создателя фильма непременное обязательство никак не «ущемлять» одну область выражения в угоду другой.

Наоборот, создатель фильма должен уметь, извлекая из каждой области все заложенные в ней возможности, воздавать ей в общем ансамбле картины все ею заслуживаемое.

Я не случайно говорю об «ансамбле», ибо совершенно так же как актерский, например, ансамбль держится на том, что каждому участвующему в нем дана возможность максимального проявления себя, и эти максимальные проявления умело балансируются через «оркестровку» отдельных этих проявлений, совершенно так же и весь комплекс выразительных средств кинофильма должен добиваться предельной выразительности каждого при максимальной «мудрости» взаимного их учета.

И об оркестре я говорю здесь не случайно, ибо в этом смысле оркестр навсегда окажется прообразом того, как тут поступать. Ибо в оркестре мы имеем не непрестанный рев tutti *, но умнейшим образом согласованное взаимное действие и взаимную смену средств музыкального выражения через отдельные «партии», не мешающие ведущим среди них оставаться ведущими и каждому слагаемому в нужный момент наиболее рельефно и целесообразно с темой содержания показывать себя в полном блеске.

Совершенно так же и выразительное целое кинопроизведения должно строиться не на взаимном ущемлении отдельных областей, «нейтрализации» их в угоду другим, но на разумном выявлении в нужный момент на первый план именно тех средств выражения, через которые в данное мгновение наиболее полно выражается тот элемент, который в данных условиях наиболее непосредственно ведет к наиболее полному раскрытию содержания, смысла, темы, идеи произведения.

Разве не очевидно, что при съемках, скажем, пожара Москвы постановщик фильма обязан столь же совершенно владеть раскрытием игры страстей своих персонажей — пламенной стихией обуревающего их патриотизма, как и морем огня, охватывающего языками пламени горящую нашу древнюю столицу? [2] И разве не очевидно, что промах в области выразительного показа этой стихийной части общей картины прежде всего ослабит ту эмоциональную мощь переживаний и игры персонажей, которая является основной областью раскрытия темы.

Но областью, лишь тогда до конца покоряющей, если она окажется поддержанной всею мощью всех иных слагающих выразительных средств, соучаствующих в общем хоре во всю мощь своих возможностей сообразно с условиями общей композиции.

---

* — все разом (*итал. муз.*).

Повторяю: мастерство здесь будет состоять в том, чтобы, развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь соркестровать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства.

Это прямо противоположно той пораженческой позиции в отношении выразительных средств, которую занимают недостаточно мощные творческие индивидуальности, прячущие свое бессилие за лозунгами о желательной «незаметности» отдельных слагающих произведения и прикрывающие через «нейтрализацию» выразительных элементов свое неумение управлять их полнокровностью.

Такова та позиция, которая должна быть принята в отношении любых выразительных средств кинопроизведения.

Такова же она в отношении цвета.

Истинный смысл изложенного сводится к тому, что все области кинематографической выразительности должны соучаствовать в [фильме] как элементы драматургические.

И отсюда первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор.

В этом отношении цвет оказывается целиком в том же положении, в каком оказывается музыка.

Музыка в фильме уместна там, где она необходима.

Цвет уместен там, где он необходим.

Это значит, что как цвет, так и музыка уместны там и тогда, где и когда они, и именно они, оказываются наиболее полно выражающими или досказывающими то, что в данное мгновение развертывания действия должно быть сказано, высказано, досказано, договорено.

Иногда это будет монолог («Миллион терзаний» [3]), иногда — слова — возглас («И ты, Брут!» [4]), иногда — отсутствие слова («Народ безмолвствует» [5]).

Иногда — массовое перемещение («Наступление [Бирнамского] леса» [6]), иногда — еле заметный жест («И слабым манием руки на русских двинул он полки» [7]), иногда — движение одного оркестра, темой рока прокладывающего себе путь среди отдельных арий оперы («Пиковая дама»), иногда — отсветы утренней зари, погружающие сцену в кроваво-красные блики, предвещающие смерть героя («Иван Сусанин»).

Каждое в своем месте — в данный момент — является протагонистом на данное мгновение — ведущим внутри общего хора воздействий, на данное мгновение уступающих ему первое место.

Безмолвие. Слово. Тирада.

Массовые эволюции. Слабый жест руки.

Ария или чисто оркестровый пассаж.

Прилив цветовой стихии...

Каждое в своем месте. Каждое — как выразитель своего драматургически неповторимого места. Каждое — как наиболее совершенный выразитель единого содержания в данном частном мгновении его выявления.

При этом воздействие выразительных средств идет как бы аккордами.

Иногда произносимое слово поддерживается дальним звучанием музыки мотивированно, например: отдаленным погребальным хором под сводами, пастушечьей свирелью в туманной дали полей, вальсом в соседней комнате; или немотивированно, когда внутренняя необходимость музыки столь велика, что не может явиться вопрос о «бытовой мотивировке» ее наличия.

Иногда разгул разнузданной стихии врывается вместе с каскадом звуков, обрушивающихся на слушателя, или, мягко вплывая лунным светом, вводит с собой голубую прозрачность лирической темы приглушенного оркестра.

И то, и другое, и третье — как слагающие элементы, придающие игре или ситуации, сценическому положению или отыгрышу неотразимую рельефность эмоционального воздействия, котор[ую] через все средства драматической выразительности ищет в данный момент для своего воплощения драматургическое мгновение как элемент драматургической цепи целого.

И в каждом данном мгновении каждой области должны быть известны рамки ее места. И каждая из них знает, что, готовясь блеснуть как ведущая через несколько минут, она тем старательнее попытается предварительно скрыться в тусклости, спрятаться в неслышимости, раствориться в незаметности.

Но не с целью «нейтрализоваться» в кругу остальных средств, но отступить, с тем чтобы лучше прыгнуть и предшествующей незаметностью усилить воздействие своего появления.

Итак, мы смотрим на цвет как на элемент общей драматургии фильма.

А по средствам приложения — где-то в одних измерениях и приложениях с музыкой.

Соображение о том, что, дескать, цвет в цветной картине всегда-де на экране сквозь фильм, а музыка «появляется» лишь тогда, когда она необходима,— здесь ничего не меняет.

И это потому, что музыкальным мы полагаем фильм не тогда, когда в какой-то момент на экран вылезает гармонист, в другой момент поется частушка, а в остальное время — фильм просто разговорный.

Музыкальным мы полагаем такой фильм, где отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать —

счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания.

В таком случае музыкальная непрерывность сквозь картину ненарушима; и если с экрана выключена музыка явственная, то в не менее строгом музыкальном ходе ее продолжает и ведет дальше «музыка диалога», а не просто бурканье реплик, пластическое чередование элементов пейзажа, трепетно разворачивающаяся ткань переживаний персонажей, монтажный ритм внутри эпизодов и ритм монтажной связи эпизодов между собой.

Совершенно так же и в цвете.

Пока ситуация не вызывает именно его стихию к драматургическому раскрытию определенного момента, и он уклоняется от того, чтобы резать глаз синевой и золотом в тот момент, когда все внимание должно быть сосредоточено на шелесте едва произносимых шепотом слов, и не затопит поля зрения кричащей зеленью наряда в тот момент, когда внимание приковано к вздрагивающим губам смертельно побледневшей героини.

Скрывая в данное мгновение свою самоутверждающуюся мощь, цвет делает здесь не больше того, что делает кадр, отсекая в угоду крупному плану в такой же момент все стороннее, способное отвлечь в масштабах общего плана внимание от того единственно существенного, чему служит крупный план.

Но это опять-таки не «нейтрализация», ибо это лишь цветовая цезура, приберегающая силы цветовой стихии для того, чтобы обрушить на зрителя иссиня-черное индиго морских валов, окаймленных белой пеной, или потоки огненно-алой лавы из-под черно-бурых клубов дыма в тот именно нужный момент, когда уже ни игра, ни массы, ни сам образ мощности стихии, даже поддержанной ревом геликонов, вне цвета неспособны вызвать необходимое впечатление до конца.

Но воздержимся от дальнейшего нагромождения «красивых слов» эмоционально окрашенных описаний.

Перейдем к прозе цветового ремесла внутри кинофильма.

Усвоив то, что «линия» цвета плетет свой ход сквозь ходы сюжета как еще одна самостоятельная партия внутри драматургической полифонии средств воздействия кинокартины, посмотрим подробнее, «как это делается» и «что для этого надо», что такое «цветовой образ», в отличие от «окрашенных предметов изображения» и «цветных картинок» отдельных кадров, подменяющих собой сквозную цветовую сюиту — носителя осмысленной «цветовой драматургической линии» целого.

Когда я говорю о драматической функции цвета, я говорю об этом в двух смыслах: и как о подчинении цветовой стихии определенному драматургическому строю, который одновременно и через цвет (наравне с другими элементами) в себе воплощает и выстраи-

вает, и более широко понимая под драматическим вйдением цвета — действенный элемент внутри его, который выражает сознательно волевое начало внутри того, кто его пользует, в отличие от аморфного status quo * природной цветовой «данности».

Становление цветового выражения — в отличие от цветовой данности цветового бытия в природе и явлениях, вне волеизъявления со стороны того, кто из этого «существующего» создает «небывалое», из этого в себе уравновешенного такое, что призвано служить выражению мысли и чувства, прикоснувшегося к нему.

И как только мы таким образом начинаем глядеть на положение с цветом, мы тотчас же узнаём знакомое положение.

Мы тотчас же видим, что на этапе творческого овладения цветом проблема стоит в совершенно тех же очертаниях [8], как стояла она на путях нашего освоения, когда мы впервые сталкивались с проблемой монтажа, как стояла она позже, когда перед нами возникала проблема звукозрительного сочетания, как, вероятно, встанет она перед нами, когда от цвета мы перейдем к стереокино и дальше — к телевидению.

Чем был, по существу, переход от съемки явления «с одной точки» к съемке монтажной?

Очень давно я писал об этом и еще более давно это делал, единственно исходя из самого первичного здесь мотива.

Из основного мотива — разбить «в себе» заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное «бытие» события или явления с тем чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения, являющегося нашим мировоззрением, нашей идеологией.

И собственно с этого момента и начинается в отличие от пассивного отображения — сознательное отражение явлений действительности, истории, природы, событий, поступков и действий; и складывается творимый живой динамический образ в отличие от пассивного воспроизведения.

Символом последнего как бы служит «общий план», где взаимоотношения элементов предписаны бытием, а не отношениями, где последовательность рассмотрения вне воли показывающего, где не выявлено решающее, где второстепенное в смеси с главным, где взаимосвязь элементов события не служит выражением моему пониманию связей и опосредствований и т. д. и т. д.

(Я имею здесь в виду не умело «построенный» общий план, организованный по принципу композиции картины, примечательный именно тем, что мы в этом случае имеем, по существу, строго монтажно рассчитанное целое,— но безотносительно выхваченный камерой кусок явления «как оно есть».)

---

* — существующего положения *(лат.)*.

И этот «общий план» в процессе становления монтажного метода разбивался на отдельные элементы, этим элементам придавалась разная значительность средствами различия размеров, и между элементами устанавливалась новая взаимная последовательность и связь — единственно с целью придать ранее пассивному бытованию явления динамическ[ую] драматическ[ую] действенност[ь] становления, через которую говорит отношение к явлению, взгляд на явление как выражение своего мировоззрения.

Таким образом, сознательное творческое отношение к представляемому явлению начинается с того момента, когда разъединяется безотносительное сосуществование явлений и вместо него *устанавливается* каузальная взаимосвязь отдельных его элементов, диктуемая отношением к этому явлению, в свою очередь определяемая мировоззрением автора.

С этого момента начинается и владение средствами монтажа как средством кинематографической выразительности.

Совершенно та же картина повторяется и в случае звукозрительного монтажа.

Искусство звукозрительного монтажа начинается с того момента, когда после стадии простого отображения видимых связей автор переходит на стадию установления связей, при этом таких связей, которые отражают сущность того содержания, которое по поводу данного явления он желает выразить и, воздействуя на него, передать зрителю.

Строго говоря, звукозрительное кино, как особая область выразительности в искусстве, начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен не к сапогу, а к... человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипу.

Здесь в большей наглядности раскрывается тот процесс, о котором мы говорили выше.

Во-первых, разымается пассивно-бытовая связь между предметом и его звучанием.

Во-вторых, устанавливается новая связь, отвечающая уже не просто «порядку вещей», но той теме, которую я в данном случае нахожу нужным выразить.

Мне важно не то, что сапог имеет обыкновение скрипеть.

Мне важно другое — мне важна реакция на этот скрип со стороны моего героя, или злодея, или персонажа; мне важна та связь с другим явлением, которую я устанавливаю, согласно тому, что в данный момент наиболее обстоятельно выразит необходимое мне по теме.

Пожалуй, в звукозрительном сочетании это наиболее наглядно и осязаемо, ибо в этом случае в руках наших обе сочетающиеся области существуют в виде двух самостоятельных лент, на одну из которых нанесены изображения, а на другую — записан звук.

И все многообразие сочетания их между собой и с бесчисленными другими звуколентами является лишь усложнением и обогащением того потока звукозрительных образов, в цепь которых перелагается моя тема, взорвавшая косность бездумного «порядка вещей» во имя выражения моего авторского к нему отношения, к этому порядку вещей.

Совершенно то же должны мы усвоить в подходе нашем к цвету, и я так назойливо задерживаюсь на этих предшествующих стадиях потому, что без совершенного усвоения этого же процесса и в отношении цвета никакое разумное цветоведéние сквозь картину невозможно, как и невозможно установить даже самые элементарные принципы кинематографического цветовéдения.

Пока мы не сумеем ощутить «линию» движения цвета сквозь фильм, как такую же самостоятельно развивающуюся линию, как линию музыки, равно пронизывающую ход движения вещи в целом, нам с цветом в кинематографе делать нечего.

Это было чрезвычайно наглядно в случае изображения и фонограммы, которые легко сочетаются друг с другом в любые звукозрительные сочетания.

Еще легче ощутить это в сочетании отдельных линий — отдельных партий отдельных инструментов в оркестре или ряда фонограмм, налагающихся друг на друга (простейший случай: линия диалога — на линию музыки, и линия «шумов» — на обе линии, взятые вместе).

Гораздо труднее осязательно ощутить линию цвета, которая бы в полной с этим аналогии, совершенно так же проходила бы через линию предметных изображений, как ее, скажем, пронизывает линия музыкального звучания.

А между тем без этого ощущения и вытекающей отсюда системы конкретных методов цветовых разрешений ничего практически сделать нельзя.

Нужно суметь и здесь психологически овладеть таким же «разъятием», какое имело место на начальной стадии овладевания монтажными построениями и звукозрительными сочетаниями, откуда и могло начаться собственно мастерство и искусство тех и других.

Разъятию здесь должно подвергнуться представление о неразрывности между окраской предмета и его цветовым звучанием.

Как скрип должен был отделиться от скрипящего сапога, прежде чем стать элементом выражения, так и здесь от окрашенности мандарина должно отделиться представление об оранжевом цвете, прежде чем цвет может включиться в систему сознательно управляемых средств выражения и воздействия.

Если не научиться читать три апельсина на куске газона не только тремя предметами, положенными на траву, но и как

три оранжевых пятна на общем зеленом фоне,— ни о какой цветовой композиции и думать невозможно.

Ибо иначе не установить цветовой композиционной связи между ними и двумя оранжевыми буйками, качающимися в полузелени голубовато-прозрачных вод.

Не учесть crescendo от куска к куску в движениях их от чисто-оранжевого к оранжево-краснеющему, и от зелени травы, тянущейся с синеющей зелени воды, с тем чтобы еще через шаг-два оранжево-красные пятна буйков разгорались алым маком на фоне неба, в котором еле брезжит воспоминание о зелени, только что скользившей основной нотой в волнах залива, куда перерастала еле-еле синевшая сочная зелень трав.

Ибо не мандарин переливается в цветок мака, переходя через буек.

И не трава перерастает в небо, пройдя через стихию воды.

Но оранжевое, переливаясь через оранжево-красное, находит свое завершение в алом, и небесное голубое родится из сине-зеленого, порожденного чистой зеленью с искоркой синего в своих переливах.

Так предметно нам почему-то необходимы три набора: три апельсина, два буйка и цветок мака сочетаются воедино через одно общее движение цвета, поддержанное переливом фона, совершенно так же, как когда-то опорой для подобного же единства служили в статических кусках контурные очертания и тональное звучание серой фотографии, умевшие сливать в единый зрительный тон узор платка, повязанного вокруг головы, с кадровой рябью веток березы и барашками облаков, или в кусках динамических — правильно учтенное от куска к куску нарастание быстроты движения из кадра в кадр.

Таково положение на уровне узкопластическом, безотносительно пластическом.

Но совершенно таково же положение тогда, когда цветовое движение уже не просто перелив красок, но приобретает образный смысл и берет на себя задачи эмоциональной нюансировки.

Тогда цветовой «звукоряд», пронизывающий закономерностью своего хода предметную видимость окрашенных явлений, уже точно вторит своими средствами тому, что делает окрашивающая событие эмоцией музыкальная партитура.

Тогда «зловеще» сгущаются отсветы пожарища, и алый становится тематически алым.

Тогда холодная синева обуздывает разгул пляски оранжевых пятен, вторя началу оцепенения действия.

Тогда желтое, ассоциируясь с солнечным светом и умело оттененное голубым, поет о жизнеутверждении и радости, сменяя собой черное в красных подпалинах.

Тогда, наконец, разверстанная по цветовым лейтмотивам тема способна своей цветовой партитурой выстраивать своими средствами развернутую внутреннюю драму, сплетающую свой узор в контрапунктической связи — пересечении с ходом действия, как это раньше наиболее полно выпадало лишь на долю музыки, досказывавшей не выразимое игрой и жестом и возгонявшей внутреннее звучание, внутреннюю мелодию сцены в захватывающую звукозрительную атмосферу законченного звукозрительного эпизода.

Я думаю, что показать подобный принцип в действии на конкретном примере будет методологически наиболее наглядно.

Поэтому я вкратце изложу тот процесс, которым, в частности, строился цветовой эпизод в картине «Иван Грозный»...

Приложения

ИЗ ЛЕКЦИЙ О МУЗЫКЕ И ЦВЕТЕ В «ИВАНЕ ГРОЗНОМ»

...Композитору, который будет писать музыку для вашего фильма, вы скажете, исходя из чего он должен писать. Настоящий, крупный композитор, возможно, вовсе не будет с вами разговаривать об этом и ответит: «Я сам все понимаю». Таких композиторов избегайте. Но есть великолепные композиторы, которые потребуют: «Расскажите мне точно, сколько чего». Они вымотают вам душу!.. Вы читали сценарий «Ивана Грозного»? Там есть песня о бобре. Прокофьев писал музыку на готовый текст. Я вам расскажу, как это делалось.

Шли строки текста, и мне было важно под эти строки дать музыку, которая идет в полном соответствии с эмоциональным состоянием и игрой актрисы. Песня может писаться нейтрально, и лишь исполнять ее артистка будет с тем или иным подтекстом, то есть как бы думая определенным образом о том, что она поет. Меня больше интересовал другой путь. Я хотел, чтобы мысль человека, который поет, была бы выражена в музыке: в оркестре, а затем и в голосе.

На реке, на речке студеной,
На Москва-реке
Купался бобер, купался черный.
Не выкупался, весь выгрязнился.
Покупавшись, бобер на гору пошел,
На высокую гору стольную.
Обсушивался, отряхивался,
Осматривался, оглядывался.
Не идет ли кто, не ищет ли что?

Это слова, взятые из народной песни. Песня эта существует в разных вариациях. Ее я нашел для сцены, когда Евфросинья Старицкая поет колыбельную Владимиру. Я представил себе, что если петь эту песню, то

черный бобер и стольная гора будут ассоциироваться для старухи, которая поет эту песню, с ее основными мыслями. Ее беспокоит, что Грозный сидит на престоле, и она должна уговаривать сына занять его место. При этих нейтральных словах у нее будет возникать ассоциация с Грозным.

Я рассказал Сергею Сергеевичу свое желание и просил, чтобы он мне это так и сделал.

В начале песни идет народная мелодия. «Купался бобер» — то же самое. Но когда «купался черный», тут нужно, чтобы пробежала первая дрожь. Сергей Сергеевич спросил: «Где тебе дрожь нужна?» — «На слове «черный». Дальше я говорю: «Между строк, когда появляется первое ощущение Евфросиньи, пугающейся царя,— чтобы это проходило как бы в ее мыслях». Сергей Сергеевич спрашивает: «Сколько времени это будет идти в мыслях?» Говорю: столько-то.

«Весь выгрязнился» — на этих словах Евфросинью пробирает ненависть, и она забывает это место петь. Здесь в музыку вписываются разговорные слова: «Не выкупался — весь выгрязнился» — эти слова не поются.

«Покупавшись, бобер на гору пошел, на высокую гору стольную» — это реминисценция темы венчания на царство. Здесь есть момент вознесения. Сергей Сергеевич спрашивает: «Сколько тебе нужен акцент на «стольную...»?» Отвечаю: столько-то.

Дальше: «Обсушивался, отряхивался, оглядывался, осматривался». Я просил представить это место в характере русской пляски. Причем старуха в этот момент пения страшно зла.

Таким образом, весь этот стих был музыкально разработан в своем психологическом подтексте. И когда Евфросинья поет, а музыка ее с невероятной силой поддерживает, когда, кроме этого, в оркестре проходит тема Грозного — сразу получается страшный кусок.

Таким же образом задается композитору и ритмический рисунок.

«Обсушивался, отряхивался, оглядывался, осматривался» — не обязательно делать этот момент стаккатно-плясовым. Но здесь именно старушечья, бабья интонация очень хороша. Дескать, мало того, что он сидит на троне, он еще чинит расправы... Но если бы эта музыка была не для этого момента, то вы могли бы эти четыре слова разработать плавно.

«Не идет ли кто, не ищет ли что?» — эта строка дается на зовущих интонациях. «Охотники свищут, черна бобра ищут» — тут уж мотив охотничий. Это место я просил Сергея Сергеевича сделать «по-вагнеровски».

«Хотят бобра убити, хотят облупити, лисью шубу шити, бобром опушити» — в этих словах тема убийства Грозного. Последняя строчка в народном тексте гласит: «...такому-то подарити». Это обрядовая песня. У нас, стало быть,— «Царя Володимира обрядити».

Слова «лисью шубу шити, бобром опушити» начинаются опять на той же интонации, что в начале песни. Очень страшно, когда Старицкая эти слова говорит Владимиру прямо в ухо, совершенно наклоненная над ним, в совершенно колыбельной интонации. Он постепенно просыпается и начинает соображать, о чем идет речь. И когда она уже начинает выть: «Царя Володимира обрядити», ему становится ясно, что ему нужно убить Грозного. Тут — его неистовый вопль, который подхватывается хором.

Итак, в конце песни — возвращение к колыбельному мотиву, разрываемому затем криком, обрыв песни и страшные аккорды. И Евфросинья начинает кричать: «Сотни раз тебя в муках рожать готова!»

Вот как это сделано в сравнительно изысканном случае. Но в принципе — подобная ритмическая структура есть и должна быть в каждом эпизоде. Там, где вы перекладываете действие в музыку или пение, там вы это доводите до собственно музыкального разрешения. Там, где это не прямо на музыке,— должен быть внутренний музыкальный рисунок.

Когда я работаю с Прокофьевым, Сергей Сергеевич всегда требует очень большой точности задания, и чем сложнее задание, чем жестче оно по своим рамкам, тем более охотно он работает. Такие задания дают ему настоящий упор, с которого можно начинать работать.

Когда предметы на сцене поставлены у вас заранее, вы уже не вольны играть «как угодно», вы строите свое действие, уже сообразуясь с этими предметами. Самое трудное — работать на пустой сцене, когда у вас нет элемента, на который бы вы могли опираться. Тогда вы себе создаете искусственный центр движения — место, которое служит опорой.

То же самое — в нашей работе с актером. Он берет эту жесткую рамку за основу и на этой основе вырабатывает свое личное понимание. Когда говоришь: здесь должен быть плясовой мотив — то, казалось бы, этим все сказано. А здесь может быть что угодно, то есть диапазон здесь необъятный, но в определенных линиях. Очень плохо, если актер, договорившись с режиссером о рисунке роли, будет лишь удовлетворительно исполнять этот рисунок. Актер должен уметь вкладывать в него все свое эмоциональное богатство, чтобы не только ритм и пространственный рисунок были соблюдены, но чтобы в них вошла полнота эмоций.

...Так же как Прокофьев любит писать по очень точной схеме, и это его увлекает, и он особенно силен в этом — так же должно быть и с актерами. Совершенно так же обстоит дело и с художниками. Скажем, вы должны художнику задать схему того, что вам нужно — с приблизительным размещением. Там нужна поднятая площадка, тут лестница и т. д. Хороший художник берет это за основу. Ни в коем случае не сковывайте его творческое воображение — какая будет лестница, как она будет вписана в колоннаду, какой формы будут окна, кто будет за окном. Это он должен свободно делать. В этом отношении можно сослаться на пример Мейерхольда, когда он, ставя «Маскарад», работал с художником Головиным. По точной режиссерской мизансцене Головиным были сделаны непревзойденные декорации. А когда Мейерхольд работал с менее крупным художником над «Дамой с камелиями»[1], то оказалось, что видна схема, которая дана была режиссером и которую художник лишь раскрасил. В таких случаях режиссеру приходится либо вылезать за пределы отведенной ему творческой мысли, либо довольствоваться подобным декоративным «оформлением». Когда вы имеете дело с крупным художником — вы можете ему дать любое задание. Он будет им «связан» точно так же, как режиссер «связан» сюжетом и ситуацией. В них режиссер чувствует опору. Поэтому я всю жизнь пишу себе сценарии, хотя терпеть не могу писать «на себя»...

...У Прокофьева поразительная способность перекладывать пластическое изображение в музыку. Причем не поймите, что он делает это иллюстративным способом. Скажем, как обыкновенный композитор будет писать музыку к осеннему пейзажу? Он возьмет шелест листьев, потом какой-то ветерок пробежит, какое-то трепетание. А у Прокофьева — прежде всего очень комплексное восприятие зрительного образа. У него для пере-

хода в музыкальную образность будут играть роль и разные оттенки цвета. Шелест листьев перевести в музыку сможет любой другой. А перевести ритм желтой тональности в кадре в соответствующую музыкальную тональность — тут надо быть талантливым. Это Прокофьев умеет делать удивительно.

Я помню, как он написал песню «Океан-море, море синее», которая не вошла в фильм. Когда ее записывали в оркестре, он говорил: «Вот это играет глубина моря, это играет плеск, это играют волны, а это — дно». Но все это не сразу возникает, и не весь оркестр это делает одновременно. Это идет чрезвычайно сложными и разными ходами, и получается собирательный образ Океана. Какие-то звучания наводят вас на ощущение глубины или на ощущение бури... Так же мы поступаем, когда снимаем какие-то предметы с разных точек. Вы не снимаете, например, крепость только «в лоб». Вы даете башню, подъездные ходы, ров, и из сочетания разных точек съемки получается ощущение крепости. Вот так же Прокофьев работает в музыке. А если бы весь оркестр играл только «глубину» или только «синеву» — музыка была бы подобна съемке с одной точки: информационно, не эмоционально.

Какую бы область работы мы ни взяли — буквально все они будут встречаться между собой на методике работы.

...Скажем, музыка Прокофьева трудна для обычного танца. У нее иной диапазон приложения, чем у музыки Чайковского, которая как бы создана для того, чтобы под нее двигаться. Прокофьевская музыка поразительно «ложится» на монтажное движение. Что же касается ритма двигающихся ног или рук — она очень трудна. Когда Прокофьев сам танцует, он всегда оттаптывает дамам ноги. Он настолько привык к разложению ритма, что обыкновенный, нормальный человеческий ритм для него труден, у него под это ноги не ходят.

Я кое-что понимаю в ритме, судя по моим картинам. А когда я поступил в режиссерские мастерские к Мейерхольду, я провалился по ритмике. Все зачеты по этому предмету были у меня неудовлетворительные. Я работаю на другом элементе ритма. Ритмическая гимнастика, по которой я провалился, по существу, должна была называться метрикой. Это не живой ритм, который доходит до закономерности, а метрическое отстукивание.

Так же было и с танцем. Когда я учился танцевать, то постигнуть определенные фигуры танцев я совершенно не мог и был безумно рад, когда появился фокстрот, в котором вы свободно ходите по ощущению музыки, а не по отдельным па.

Такие же различия существуют в монтаже. Есть монтаж, построенный на едином ощущении ритмического движения, и есть монтаж, построенный на метрических соотношениях. О метрической длине монтажных кусков в моих построениях я ничего не знаю. Эти куски всегда устанавливаются не по аршину, а по ощущению. Проверки счетом у меня никогда не бывает. А если возьмем Пудовкина, то у него метражная высчитка всегда была и есть. Он много раз делал так: если остается недоснятый кусок, он точно может оставить для него место в уже смонтированном материале. Но он может и соединять метрический ход с ритмическим. У Дзиги Вертова — тоже типичный метражный монтаж.

Я не хочу сказать, что этот метод порочен, но он неограничен. Ведь абсолютной меры длины куска не существует — многое зависит от внутри-

кадрового содержания. Сделан ли кусок крупным планом или общим планом, или он повторяется в монтаже третий раз — все это влияет на определение длины. Единого измерителя длины нет. Значит, вам нужно множить внутреннюю «массу» куска на длительность его рассмотрения? Но это уже чисто «физический» метод. А зачем это делать, когда можно почувствовать? Нужно развивать в себе ощущение ритма. Тогда возникнут и точные метражные закономерности.

...Я говорил, что Прокофьев любит жесткие монтажные рамки, в которые он может «уложить» свою творческую фантазию. Но в работе с композитором возможно и обратное соотношение, когда нужно монтировать по готовой музыкальной фонограмме. Здесь необходима гонка кусков отснятого материала, которые нужно тщательно разглядеть, чтобы они точно встали на свое место в соответствии с музыкальными акцентами. Это страшная работа. Нужно соблюдать все закономерности пластической связи кусков, учитывая и информационную сторону и чисто пластическую. Все это должно укладываться в ту музыку, которая уже записана. Иногда вы можете вставить лишь куски, но в решающих моментах почти ничего невозможно сделать. Если вы работаете не на метрических соотношениях между изображением и музыкой, то есть если между акцентами музыкальными и изобразительными, между «строками» музыки и монтажными кусками изображения нет примитивного прямого соответствия — это особенно трудно. В этом отношении очень сложная работа была сделана в цветовых кусках «Ивана Грозного». Музыка пляски опричников была заказана заранее, под нее уже снимали и потом монтировали.

Я говорил вам о внешнем и примитивном метрическом соответствии музыки и изображения, и о более сложном — ритмическом соответствии. Но самый великолепный ход — это мелодический ход, это самое великолепное соответствие.

В этом смысле Дисней — единственный мастер мультипликации. Никто другой не достигал того, чтобы движение контуров рисунка шло в соответствии с мелодией. Дисней в этом неподражаем. Но когда он перешел к цвету, то оказалось, что цвет у него «не работает» музыкально, даже в «Бемби». Правда, я не занимался в этом смысле его «Фантазией». Но в других вещах ему не удалось создать «цветовую мелодию» так, чтобы между цветом и музыкой было не только эмоциональное соответствие, но точно найденное музыкальное соответствие. Это уже следующий этап, на котором цвет уже связан не столько с мелодией, сколько с оркестровыми красками.

Когда вы орудуете всем этим диапазоном, когда вы делаете фильм в цвете — то это черт знает что по сложности. Приходится орудовать в чрезвычайно большом количестве соотношений. Но почему вам должно быть легче, чем командиру, который должен распоряжаться и пехотой, и артиллерией, и танками, и обозом? Самая блестящая и умная стратегия строится на комбинировании видов оружия, на соотношениях разного рода действующих сил. Поэтому порядочный режиссер должен уметь быть и «командиром».

Беда цветной кинематографии в том, что цвет не получает выразительных задач. Если нет задания на выразительность в цвете — значит, нет рамок, которые вас держат. А нужно, чтобы было выразительное движение цвета — это очень трудно, но нужно.

* * *

На последнем занятии мы говорили о музыке и о том, как движение и игра переходят в музыкальное построение.

На нашем же этюде мы видели, как в определенном месте возникает потребность в музыке, потребность в известном освобождении от чисто бытового элемента и в перенесении темы в несколько иной план, несколько иное измерение.

Затем на примере песни о бобре мы с вами разбирали, как делаются отдельные музыкальные куски, и вы, по-видимому, теперь имеете полное представление, как нужно работать с музыкой.

Уловили ли вы самый секрет процесса? Как произошел сдвиг в музыку, когда мы делали это упражнение?

Это самое важное: не столько об этом знать, сколько ощутить, потому что во всех случаях более серьезных будет то же самое.

Делая монтажное построение, вы тоже должны складывать и раскладывать куски, комбинировать их до того момента, когда комбинация кусков «запоет», потому что пока вы просто излагаете монтажом последовательность сюжета и последовательность отдельных кусков — это еще не имеет никакого отношения к искусству. Это чисто информационная реляция. А с того момента, когда комбинация кусков начинает подниматься в закономерность музыкального построения, тогда это начинает становиться тем, что нужно.

Мне важно, чтобы вы это поняли, еще и потому, что тот же процесс происходит при работе над цветовым фильмом. Самое серьезное — понять, как происходит отделение «цветовой музыки» от бытовой раскраски вещи.

Скажем, вы имеете черный, синий, красный цвета — как раскраску костюмов, мебели и т. д. Вам же важно, когда начинаете орудовать с цветовым фильмом, чтобы темы черного, синего, красного цветов становились бы самостоятельными выразительными темами. Реальный черный смазной сапог может быть поднят до ощущения черноты, которую вы в данном случае пользуете как трагический цвет.

Надо уметь делать так, чтобы голубой цвет обоев или обивки мебели оказывался не только цветом обивки мебели, но чтобы, когда это нужно, он имел свое эмоциональное чтение, связанное с каким-то определенным представлением.

Цвета воспринимаются очень индивидуально. У одного красный цвет вызывает одни ощущения, а у другого — иные.

Скажем, для нас красный цвет связан с определенными революционными идеалами и представлениями. С молодых лет люди привыкли к красному цвету, как к цвету празднеств и демонстраций. А возьмите другой «сектор» — там красный цвет вызывает бешенство — в равной степени у быка и у Черчилля. Там действуют свои психологические предпосылки.

Имеются более или менее общие данные о цветах. Черный цвет связан с тьмой, с ночью, с холодом — и волей-неволей вызывает отрицательные чувства. С детства голубой цвет связан у нас с представлением о небосводе, свободном воздухе, с целым рядом приятных вещей и имеет определенный психологический эффект. Желтый и золотой цвет связаны с солнечным светом и теплом. Это не значит, что есть каталог красок, которые безусловно действуют в определенном направлении. Отнюдь нет.

Это так же как в разных странах представление о цвете разное. Скажем, белый цвет у нас с трауром не связан, а у китайцев это траурный цвет.

Важно о предмете окрашенном или о качестве окрашенных предметов иметь представление как о цветовом ощущении в целом и потом это цветовое ощущение как-то по-своему эмоционально интерпретировать.

Разницы между работой с цветом и музыкой нет никакой. Поняв, как нужно обходиться с музыкальным решением, вы имеете основания понять, как обращаться и с цветом. Ведь музыка в звукозрительном кинематографе начинается с того момента, когда бытовое соприсутствие звука и изображения уступает место произвольному соединению звука и изображения, то есть когда реальная синхронность перестает существовать. Пока изображение ботинка связано со скрипом, оно еще не имеет отношения к творческому процессу, но когда скрип отделяется от сапога и ложится на лицо говорящего,— с этого момента начинается ваше действие: есть что-то, что вы желаете выразить. Бытовая синхронность разрушается, и вы комбинируете звук и изображение так, как вам подсказывает ваше творческое намерение.

Почти то же самое происходит и с монтажом. По существу, пока вы просто снимаете как попало и подряд целое изображение, вы творчески не вмешиваетесь в то, что видите. Когда же вы начинаете снимать монтажно, это значит, что вы в последовательность, в изменение размеров, в акцентировку вносите свое понимание той действительности, которую вы снимаете. Человек, снятый общим планом, вообще,— человек как человек. Но что вы делаете, если хотите характеризовать его монтажно? Тогда вы возьмете определенные его детали и в определенной последовательности эти детали покажете. Допустим, вы его показываете расчесанным, припудренным и т. д. Показываете невероятную по «роскоши» львовскую или белостокскую шляпу, на руке — немецкий пыльник. Этим вы создаете определенное впечатление. Потом вы показываете, что у него штаны в оборочку, сильно поношенная рубаха. Вторым ходом деталей будет изображаться характер. Здесь у вас возникает драматическое представление о человеке. Вы последовательностью показа этих вещей раскроете его характер. Если эти детали дать случайно, а не последовательно, то разоблачающего впечатления не будет. То есть вы обыкновенное соприсутствие элементов разымаете и складываете так, как считаете нужным.

В звуке это делается проще, потому что звук бежит по одной дорожке, а изображение по другой. Они могут совпасть, а могут и не совпасть.

Труднее будет с цветом, потому что цветовая окрашенность лежит на предмете, вы ее не отделите так, как можете отделить звук. Поэтому там в съемочной части требуется гораздо большее ощущение предвзятости.

На сегодня запомните положение: вы разымаете существующую связь и по-новому творчески ее переставляете и сочетаете. Помните всегда об этом скрипе ботинок или сапог. Это исходная формула, которой вы можете руководствоваться.

Я хочу сейчас доработать то, что было подхвачено в прошлый раз относительно музыкального и танцевального ощущения, а затем немного поговорить о ритмической стороне дела.

Мы под ритмом будем понимать временное соответствие между отдельными частями. Ясно? Есть вопросы?

С места: Так же как в музыке обычный план и существующий рядом с музыкой второй должен иметь какое-то соответствие при цветовом решении. Сейчас цвет решается совершенно в лоб. Даже если стремиться добиться колоритного решения, то это как бы первый план цвета. Тогда мне кажется, что это тоже одна из форм связи музыки.

— Понятно. Так же как идет тема и аккомпанемент в музыке. В современной музыке они часто меняются местами, тема уходит в аккомпанемент. Но основная характеристика двуплановости, конечно, есть.

В цвете многоголосый монтаж тоже есть. Идет линия красок, линия черная, синяя и т. д., это второй этап и будет. Я хочу, чтобы вы пока поняли, что дело не в том, что в эпизоде имеется синяя рубаха, а в том, что синяя рубаха, кроме того, есть еще и определенное синее звучание внутри красок, что это не только мануфактурный предмет, но что это есть совершенно определенный комплекс звучания. Раз у вас появилась синяя рубаха, она уже влияет на цветовое разрешение других элементов. Причем максимум, на что пока способна цветовая кинематография,— это в редких случаях в одном кадре брать остальные рубахи так, чтобы не очень резало. Но чтобы три четверти отдать под синюю, а одну четверть — под золотую краску, и чтобы в следующем кадре учитывать нарастание синей и золотой темы,— этого пока не делают — трудно. Не делают еще и потому, что нет тематического осмысливания синего и золотого.

Если у вас перед синим не поставлена драматическая задача, задача выразительная, задача содержания, то спрашивается, зачем увеличивать или уменьшать синее? Если нет под этим смысла, скажем, для нарастания голубых звучаний, которые поглощают золотые звучания, если это у вас не связано одно с другим, то нет основания этого делать.

Опять-таки «музычка ради музычки» нам не нужна. Музыка хороша в картине, когда она несет драматическую функцию. Это не значит, что она должна обязательно вторить в лоб тому, что делает актер. Допустим, актер гневается — значит ли это, что и в оркестре должна быть гневная музыка? Но что здесь может и должно быть?

Музыка ведет второй план действия актера.

Вы видите это на примере «Колыбельной». На слове «черный» идет тема Грозного. Это вовсе не обязательно в самой по себе колыбельной, но возникает потому, что Серафиме Германовне Бирман[2] должно при слове «черный» казаться, что она говорит о Грозном. А без этого колыбельная остается просто колыбельной.

Музыку можно писать тогда, когда есть что сочинять — иначе драматического хода музыки не будет. Вот и нужно в себе выработать это ощущение.

Вы должны знать, почему вы человеку надеваете красную, синюю или зеленую рубаху. Какими соображениями вы руководствуетесь, одевая одного в темные ткани, другого — в броские тона. Это не значит, что если молодой, то надо одевать его в красный цвет, а если постарше, то в лиловый. Лиловое с серебром дает ощущение траурной пышности, а золото с светло-голубым дает более праздничное ощущение. Опять-таки и здесь нет рецепта, что если нужна праздничность, значит, одевай в голубое с золотом. А если вы снимаете современную картину и герой — военный человек, то

ведь он одет в хаки, нельзя же его одеть в голубое или давать крупным планом погоны.

Из любопытных комбинаций цвета вы можете найти такую, к которой «пристегнете» в данной обстановке данную тему.

Еще очень интересно следующее. Делая картину, вы приучаете зрителя к определенной гамме цвета, которой придаете определенный смысл. Белый цвет нельзя назвать цветом злодейским. Белый цвет связан скорее с представлением о невинности. И, однако, в «Александре Невском» злодеи одеты в белое. Если вы помните эпизод в Пскове, где показаны рыцари, то в этом эпизоде их белые одеяния связываются со зверствами, с уничтожением людей, с сожжением, то есть вырабатывается то, что может быть названо условным рефлексом. Люди в белых плащах поставлены рядом со всякими отталкивающими вещами. И когда потом у вас появляется белый плащ вне этих подробностей, все равно он уже связан с пакостями. Вы как бы уславливаетесь со зрителем и внедряете в него то, что вам нужно, именно с таким цветом связывая определенное ощущение. «Воспитательная работа» такого порядка — приведение зрителя к тому, что вам нужно,— обязательно должна делаться на протяжении вводной части. Это соответствует тому, как в первом акте дается экспозиция действующих лиц.

С места: Приходилось ли вам, работая с цветом в «Иване Грозном», сталкиваться с тем, что надо цветовое решение как-то увязать с музыкальным решением того же плана? Скажем, например, в цветовом решении очень контрастные пятна красные, белые, черные — и они, может быть, двигаются очень резко. А в музыкальном решении должна ли быть какая-то связь с этим? Или же контрастная, крупным планом музыка, очень резкая и передвигающаяся, или же наоборот, по контрасту с цветовым решением очень плавная, мягкая и неброская музыка?

— С этим я сталкивался значительно реже. Я лично считаю, что наша черно-белая кинематография...*, так что особенной принципиальной разницы при переходе от одной к другой нет. Там вы работаете на более ограниченной палитре, которая вас заставляет идти в чрезвычайно тонких...**. С ними орудовать труднее. С момента перехода на цвет палитра расширяется, возможностей становится гораздо больше. При резком ритмическом рисунке, когда у вас очень барабанящая музыка, можно резать куски по ритму этой музыки. Будет совпадение. В картине «Октябрь» есть эпизод «Лезгинка». «Дикая дивизия» подходит к Петрограду. Навстречу выходят рабочие организации, идет братание. Петроградцы отплясывают русскую, а «Дикая дивизия» отвечает лезгинкой. Встреча двух ритмов. Там монтажное нарастание идет по ритму лезгинки. Получалось точное совпадение. Но можно сделать и совсем другое. Можно на каждый музыкальный акцент резать кусок, с каждым тактом давать новый кусок. А можно иметь длинный кусок разговорного действия, под который идет этот рубленый ритм.

Так же это работает в цветовом плане.

В цветовом эпизоде в «Иване Грозном» начало пляски решено на том, что куски идут на музыкальных акцентах, а дальше идет длинный кусок

* Пропуск в стенограмме.
** Пропуск в стенограмме.

разговора Ивана Грозного и Владимира Андреевича (полулирическая тема разговора) на той же музыке, которая потом идет повторяясь. Там вы совершенно отделяете цветовое соответствие между музыкой и окрашенностью сцены, а в другом месте сталкиваетесь с почти чистыми, почти абстрагированными пятнами. Каждый кадр сделан почти одноцветным. Вы видите поворот золотой парчи рубахи. Следующий поворот — красная рубаха, следующий прыжок. Россыпь цвета, пляска пятен.

Скажем, плясовая сцена. Все темы цвета вначале свернуты в клубок. Потом постепенно вытягивается тема красная, потом черная, потом голубая. Тут важно, что они отрываются от первоначальной связи с предметом. Скажем, красная тема начинается на красной рубахе; она повторяется красным фоном свечей, и когда Владимир Андреевич идет на смерть — красная тема ложится красным ковром, который режется декорацией и ломается у двери. Вам нужно отделиться от разных красных предметов, взять их общую красноту и комбинировать предметы по этому общему признаку. Тут же и красная рубаха царя работает в своем оттенке в определенном куске.

Я хотел в черно-белой части, после убийства Владимира Андреевича, дать красные капли крови, но это мне не дала сделать Фира Тобак[3], сказав, что это будет формализм.

Золотая тема связана с венцом святых и одеванием золотого облачения на Владимира Андреевича.

Самая интересная в этом отношении — тема черная. Связана она в данном случае со смертью и вначале играет только во вторых деталях, почти отделяя золотое и красное. А что происходит к моменту, когда на Владимира Андреевича надвигается смерть? Здесь уже дается ощущение смерти. Перед рассветом идут на молитву к заутрене. Идут в парадных золотых кафтанах. Постепенно на золото надвигаются монашеские облачения, и золото «съедается» черным цветом.

Владимир Андреевич одет в царское облачение. До определенного момента царь в красной рубахе, с определенного момента на нем надета черная шуба. Потом ее цвет переходит на монашеское облачение. Следующий эпизод, снятый черно-белым, продолжает «тему черного» в средствах общей выразительности. Сплетается вместе черное и красное. Золото исчезает, и возникает синий небосвод с золотом как символ того, во имя чего все это происходит,— как решающая атмосфера, которая стоит выше того, что приходится делать.

С места: Вы говорили: черная тема — тема смерти. Тогда что же будет означать красная тема?

— Красный цвет дает зловещую тему и играет роль крови. Есть одна реплика, в которой упоминается о крови: «Близость кровную к царю святыней почитай». Старик Басманов очень против того, что Иван приближает к себе Владимира Андреевича, и позволяет себе вмешиваться в разговор царя с ним. На этом он получает репримапд от царя. И начинается спор, причем Басманов говорит царю, что он сам учил «дубы-роды корчевать», на что Иван ему говорит, что Владимир родственник царя, что это его не касается: «Близость кровную к царю святыней почитай». Кровь как признак родства. Басманов ему отвечает: «А не мы ли с тобой иной — пролитой — кровью связаны?» На этих словах появляется красное освеще-

ние, лица становятся красными. Впервые выступает красный цвет, связанный с темой пролитой крови. Так тема активизируется в нужном направлении.

С места: Скажите насчет золотой темы.

— Это тема праздничная, царственная. Фрески святых с кругами, золотые кафтаны с красными и оранжевыми оттенками. Царственное облачение, которое надевается на Владимира в порядке издевки. В цвете издевка не дана, издевка дана в музыке. Там совершенно великолепная тема спора идет как опричная, боевая тема. Потом идет она же, иронически обработанная, то есть повторяется музыкальный рисунок в издевательском решении: четвертый куплет идет без слов, русская тема решена на трех саксофонах. Так разоблачение золота идет не изобразительно, а музыкально. Напряжение ложится на одну область выразительности. Где словом помогаешь, а где — музыкой.

С места: Когда падает Владимир, врывается с криком Евфросинья, какую тему она приносит в цвете?

— Все черное.

С места: А необходимый переход из черного в цветное?

— Идет прямо, взрывом. Взяли насколько возможно заниженные темпы, свели на нет очень напряженную сцену, когда Малюта приглашает Владимира на пир. Потом фейерверком вступает цвет. И так как есть музыка, то здесь получается сильный ритмический удар. Если бы не было цвета и музыки, все равно мы выдержали первый эпизод в сером, а второй — в черном и белом. Разницы против той ритмической схемы, которая задумана, в основном никакой нет. Просто вы имеете большую возможность ее выразить. В одном случае вы дали бы это коротким монтажом. Здесь имеете возможность сделать музыкой. Вместо черного и белого вы имеете возможность оперировать разными цветами.

С места: Цветные куски — это самые главные, узловые моменты в общем плане картины, или вы строили по другому принципу?

— Был недоснят один эпизод, состоящий из двух частей. И это как раз привело к тому, чтобы делать в цвете. В черном и белом тоже можно было решить эту сцену. Но подвернулась возможность решать в цвете, и этот мотив удалось разработать более подробно и богато.

С места: Существуют какие-то две темы. Тема Ивана, которая решается в связи с психологическим состоянием,— и вот столкновение и сочетание разных по колориту кадров. Как это происходит?

— Вы знаете, что такое лейтмотив? Когда у Вагнера в «Валькирии» упоминается о мече, уже играется тема меча. Там есть в первом акте такое место, где в дерево втыкается меч, а к концу этот меч должен быть вытащен. И вот когда герой приближается к мечу, в оркестре начинают звучать какие-то элементы темы меча. А в конце, когда он этот меч выхватывает, тема звучит вовсю. Также есть лейтмотив в связи с темой

Вотана и Зигмунда. Когда он горюет, что покинут отцом, начинается тема Вотана. К каждому элементу «пристегнута» музыка. У Вагнера это великолепно сделано, но в некоторых случаях доведено до абсурда. Причем это изобразительная, характеристическая тема. Для цветовых решений это будет очень примитивно. Что-то в этом роде сделано в Малом театре [4]. Там младший Басманов ходит в голубом или белом, Малюта — в красном, то есть каждый выкрашен в определенный цвет. Это наиболее примитивный способ.

Мне важно не то, что Иван имеет красное или черное цветовое решение, а важно, что в определенный момент хода драмы Грозный оказывается в соответствующем цветовом решении. Сначала он в красной рубахе. К моменту же, когда драма переходит в следующую стадию, Иван в другом цвете — черном. Важны моменты, на которые падает цвет. Сначала Владимир Андреевич — розовый с золотым. Когда начинается драма, он начинает переходить в золотую окраску. Это не то, что каждый выкрашен в свой цвет и так в нем и ходит. Тут весь смысл в том, что цвет связан с темой, а не с персонажем. Когда тема проходит сквозь данный персонаж, он оказывается в нужном цветовом решении. Это тематическая линия хода.

А как все это возникает? Скажем, пир — из чего мы его будем делать? Золотые кафтаны — хорошо, красные рубахи, синие рубахи — хорошо. Огневой момент. Царь почти всегда решен в черной гамме. По случаю праздника он должен быть в богатой парчовой рубахе. Если бы не было цвета, это должно было быть передано в фактуре. Вот несколько предпосылок.

Что там еще может быть? Известно, что в настенных росписях были святые, у святых могли быть золотые нимбы, затем красные огни свечей. Таким образом, есть черное, золотое, красное. Начинаете как бы абстрагировать бытовые подробности, решая, как выразить цветом контуры действующих лиц. Шуба будет вносить элемент жути и ощущение рокового момента. Значит, благодаря шубе разрастается стихия черного цвета. Затем нужно и дальше решать черный цвет. Есть опричники, которые будут одеваться в черное. Разрастание черного цвета сперва переходит в черное «облако», потом это облако будет переходить в группу опричников.

Так же с красным цветом. Из штанов эмира бухарского была сделана великолепная рубаха для царя. Красное мы имели возможность дать красным ковром, свечами, огнем. Был один момент, когда мы царскую рубаху хотели сделать черную с золотом. Эта традиция осталась от черно-белого кинематографа. Даже пробовали ее снять. Получилось не то, что нужно в смысле звучания, и поэтому перешли на красную.

Значит, имеется пламя свечей, красная рубаха, красный ковер и т. д. Есть ли красный цвет в этом эпизоде? Есть — ощущение крови. Оно разрастается дальше до понимания красного как зловещей темы убийства.

Нужно было придумать, какого цвета сделать фрески, декорации, потолок. Тут довлели два впечатления. Первое — фрески Феофана Грека [5]. Я ездил в Новгород их смотреть. В одной церкви есть потрясающий голубой свод, роспись святых сепией на фоне абсолютно чистого небесного кобальта. В кино такого голубого цвета пока не получить. Очень ограниченная возможность фильтров. Но какой-то синий цвет мы вытянули.

Он достаточно удачен, и получается примерно то, что нужно. У меня в памяти засела эта «голубая возможность». Как только я ее вставляю в общую композицию, она, как чистый тон, великолепно гармонизируется. А кроме того, вспомните, что я говорил о разрешающей атмосфере синего: он входит тогда, когда драма доходит до конца. Тогда вырастает голубой фон.

Вот как «собираются» эти вещи. Вы должны смотреть на этот эпизод с точки зрения того, как я передал ту концепцию, которую представлял себе. Концепция воплощена в материале с предельной выразительностью. Как я себе представлял, так и было сделано...

С места: О колыбельной песне вы говорили, что музыка соответствует действию актера в данный момент. Вы говорили о звукозрительном сочетании. В смысле бытовом — она соответствовала, потому что это была колыбельная песня.

— Нет. Музыка соответствовала настроениям, а не действиям, мыслям, а не действиям, подтексту, а не действиям.

С места: Вы сказали, что музыка соответствует действию актеров в данный момент.

— Нет. Вы схватили не то, это неверно. Весь упор был на то, что при внешней видимости колыбельной она работала на раскрытие второго плана, мыслей и т. д.

С места: Второй план — для того чтобы дума актрисы раскрылась в музыке, и в этом смысле было соответствие между музыкой и действием. Рождался зрительный образ. Вы говорили о музыке, которая оперирует зрительными ассоциациями. Значит, слушая ее, у нас возникают зрительные ассоциации, если мы способны на то, чтобы они возникали. Эти зрительные ассоциации накладываются на зрительный образ, который мы видим. В данный момент мы видим Старицкую, которая поет колыбельную своему сыну. У нас возникают зрительные образы, которые накладываются на это изображение. Представим себе музыку, которая написана абсолютно противоположно эмоциональным задачам этой сцены, в чисто зрительном их выражении,— скажем, идет сцена убийства, а у нас на фоне этого действия идет лирическая легкая музыка. Теоретически представим себе это. От этой музыки у нас рождаются зрительные образы. Они накладываются на экранные образы и вступают в борьбу с ними. Могут ли музыкальные образы быть настолько сильными, что заглушат те образы, которые существуют на экране, и мы уже перестаем следить за действием, которое происходит на экране и начинаем мыслить музыкой? Есть ли этому примеры?

— Вы снимаете человека, который спит, а в музыке дается все то, что проносится в это время у него во сне, причем снятся ему, как Пимену [6], схватки боевые; старик спит, а тут гремит бой. Он спит, а там идет штурм Казани. В «Сказании о невидимом граде Китеже» [7] есть сеча при Керженце, которая идет в музыке при опущенном занавесе, без действия.

Иезуитская сторона вашего вопроса мне понятна. Не следует представлять себе зрительные ощущения очень примитивно. Скажем, если в песне

о бобре она начинает думать об Иване, это не значит, что она в данный момент Ивана видит. Если бы мне было нужно, чтобы она в данный момент точно видела перед собой Ивана, я бы сделал наплыв: вот конкретно присутствующий Иван. И тогда я буду действовать не по музыке, которая определенным образом вуалирует зрительные образы, а прибегну к просвечивающим образам.

Есть три стадии: первая — материально присутствующий человек; вторая — человек присутствует наплывом, смутными очертаниями; и третья стадия — человек присутствует в музыке. В первом варианте «Ивана Грозного» была сцена, когда Курбский пишет письмо. Я строил ее на том, что гениальность Грозного бесит Курбского. Типичная психологическая черта «второго человека». В одном из первых вариантов он у меня доходил до совершенного исступления, и ему начинал чудиться Иван. Появлялся призрак Ивана, и Курбский кидался на него со шпагой. Вот где мне было нужно реальное присутствие Ивана в виде призрака. *(Рисует на доске появление призрака Ивана перед Курбским.)* Там пришлось бы и монтажно подходить к этим вещам, в нескольких кадрах передавая это ощущение. Можно было сделать и ракурсной съемкой. Было нужно, чтобы действующее лицо воочию увидело... А что должно быть в песне про бобра? В какой-то момент как бы тень прошла. Этот момент несовершенной предметной конкретности и даст музыка.

С места: Когда мы говорили об «Александре Невском», об интонации и построении музыки, то музыка соответствовала и композиции кадров, и драматургическому действию, и эмоциональному содержанию. А если музыка конфликтует с тем, что происходит на экране, то музыкальное построение и композиционное построение тоже должны конфликтовать?

— В «Александре Невском» схема была такая. *(Рисует схему[8].)* Связь между музыкой и изображением должна быть композиционно учтена. *(Рисует схему.)* «Александр Невский» примечателен тем, что там найдены соответствия первые, то есть то, что сложнее всего найти. *(Рисует схему.)*

С места: Почему сложнее найти такое соответствие?

— Оно бывает редко, полный унисон в оркестре — почти не бывает, только в очень сильных или в очень специфических моментах. Это как симметричные кадры или как человек, обращающийся прямо к зрителю. Это должно быть в такой момент, который выделяется из прочей обстановки.

Вы понимаете переход мотива в линию? Если это вам понятно, то вы работаете с музыкой и с изображением так же, как работаете, скажем, на одном изображении. *(Рисует схему.)* Вот фигура — это чисто изобразительное. Музыка здесь графически передается антуражем. Вы берете те мотивы, которые уже есть в фигуре, развиваете какое-то построение, и получается беспредметный, но гармонически соответствующий фигуре мотив. *(Рисует схему.)* Сейчас это было беспредметное окружение — что-то похожее на пыль, на облака. Но окружение можно показать и иначе — например, через условно решенный силуэт коня. *(Рисует схему.)* Дальше линия обходит фигуру — в данном случае она дается силуэтом страшной лошади. Повторение мотива фигуры идет наверху, там идет вбок. Так в музыкаль-

ном движении повторяется движение изобразительное. В наиболее заостренных моментах вам нужно совпадение — чтобы все выразительные средства работали в унисон. Если выразительные средства друг друга сдваивают, то характерность пропадает, так же как теряется выразительность профиля, если обвести его параллельными линиями. Это — если вы работаете «на одной струне».

Если же в музыкальном движении повторяется контур изображения, но разработанный сложно — так, как в оркестре Прокофьева,— тогда держаться близко к этому контуру хорошо. Разработка тогда может быть как угодно сложной — все равно она сидит «на верном коне». Основное движение строго прочерчено, и в музыкальной разработке вы можете расходиться куда угодно. Если же при сложной разработке у вас будет и несовпадение основного движения — тогда возникнет путаница.

С места: Музыка распространяется во времени. Существует ли в музыке начало и конец?

— В картине «Октябрь» был такой трюк. Вначале статую разбирают, а потом она собирается обратно. Для картины писалась музыка, и для оркестра она была сделана; кроме того, еще и наоборот, то есть была музыка для момента, когда статуя разбиралась, и те же музыкальные фразы, идущие наоборот — для момента, когда она собиралась.

С места: А композицию кадров — ее мы можем смотреть в любом направлении? Мы имеем в основном рисунок, который идет слева, но если мы начнем смотреть его не отсюда, а справа?..

— Прочтите мою статью об «Александре Невском», там об этом написано и точно объяснено, как и почему идет движение взгляда.

Вопрос состоит в том, что в музыкальном движении есть определенное направление во времени, и можно ли утверждать, что глаз, воспринимающий композицию кадра, тоже движется в определенном направлении — например, слева направо? Кто по этому поводу ответит?

С места: Глаз вообще привык идти слева направо.
С места: Я попробую ответить, но не уверен, правильно ли я рассуждаю. Ведь можно заставить смотреть справа налево.

— В этом-то все дело. Как раз в статье я все подробно объясняю. Дело в том, что более или менее нормальный человек смотрит на привлекающие его элементы в кадре. Если вы проследите в «Александре Невском» эту последовательность кадров, то во всех них удар поставлен слева, кроме кадра «Вороньего камня», на котором стоит Александр Невский в плаще, со взором, направленным в противоположную сторону. Есть контур темных облаков. И вот край кадра. Мало можно найти психопатов, которые начнут смотреть с другой стороны. Вероятно, какие-нибудь есть. Но девяносто процентов будут привлечены к черной фигуре на фоне неба. Расчет во всех остальных кадрах сделан слева направо. Он «воспитывает» глаз.

Совершенно так же можно заставить глаз читать кадры сверху вниз, например спуск в шахту. Вы должны здесь «воспитать глаз на опускание». Вы это будете делать графически. Если у вас прочерчен взгляд человека, то вы, наверно, сперва дадите профиль человека, который смотрит вниз.

С места: В каждом произведении всегда имеются два лагеря. Каждый будет иметь цветовую характеристику. Весь фильм в цветовом отношении надо строить на двух главных тонах. Если там будут более мелкие темы, то можно ли их делать в тон главных, но в более ослабленном цветовом решении?

— Вы хотите сказать, что большинство произведений драматического порядка строится на конфликте и что конфликт обычно выражается как противоборство двух сил. Это не всегда обязательно и не всегда имеет место, но среднего типа произведения приблизительно таковы. И вы говорите, что эта развилка конфликта должна по-разному окрашиваться: одна сторона белая, другая — черная.

С места: Должна ли происходить борьба цветов и победить тот или иной цвет?

— В очень вульгарном виде так и будет: и в цветном фильме тоже... Но дело в том, что это выразится не в одной только раскраске.

Возьмите такой пример из действительности. Внутри лагеря, примыкающего к белым, началась дифференциация, дробление. (Допустим, это картина из эпохи гражданской войны.) Часть группы имеет склонность примкнуть к красным. А в лагере красных есть замаскированные враги. Вы знаете, что после гражданской войны борьба шла гораздо глубже. Сравните конфликт в «Красных дьяволятах» [9], где это дано почти как схема, и сложный конфликт в «Великом гражданине» [10].

Очень важно не выкрашивать действующих лиц в определенный цвет и так пускать их друг против друга. Наиболее интересны случаи, когда борются темы, когда они, проходя через определенных действующих лиц, дают цветовое решение.

С места: Имея дело с цветом, мы должны иметь дело с колоритом. Создание колорита одного кадра — вещь понятная. Но так как кинематограф — это не один кадр, а сочетание многих кадров, очевидно, возможно какое-то общее колоритное решение целого фильма. При таком построении, когда побеждает один цвет, колорит всей вещи становится очень трудным для выполнения, потому что важен какой-то принципиальный подход. Пока что из того, что вы говорили, колорита всей вещи не получается. Раз возникла голубая тема, то она нарастает и т. д., уже идет ее колоритное решение. А как все это будет связываться в целом?

— Есть золотая линия, которая поглощается черной. Параллельно этому идет нарастание красной линии и где-то вступит голубая. Вы имеете типичную полифонию, многоголосное ведение. Что касается цветового «звучания» отдельных кадров, то каждый раз оно связано по принципу аккорда. Скажем, кадр 76-й, в нем золото почти «съедено», большое нарастание черного и только начинает выступать голубое, причем кадр в себе должен быть сбалансирован.

С места: Я говорю о чисто живописном колоритном решении. От полифонического решения не получается колорита. Как получается колорит всего фильма — из победы одного цвета над другим?

— «Станковыми» терминами вы тут ничего не сделаете. Приходится орудовать больше терминологией музыкальной, потому что здесь все связано с движением.

Но мы договорились о том, что станковая картина или отдельный кадр есть тоже, по существу, не неподвижное, а временнбе построение. Что там происходит?

Если мы возьмем «Явление Христа народу» Иванова, то там — вы знаете — построение идет по спирали. Значит, движение глаза по холсту установлено. Размещение тонального порядка тоже дано. У Иванова не только графически решен уход вдаль, но и в цвете. Возможны комбинации и другого порядка: например, графический ход пойдет внутрь, а в цветовом отношении движение идет обратным путем. Бывает, что в колорите не учтено графическое движение.

Например, Суриков — великолепный художник, но с точки зрения колорита, раскраски чрезвычайно рыхлый и разбросанный. Вспомним «Боярыню Морозову». В обыкновенной репродукции она великолепна по гармонии, и в ней прекрасно выражено устремление вглубь. А посмотрите ее в цвете: первое, что бросается в глаза,— это страшная пестрота и разбросанность цветовых пятен. Цветовые пятна у Сурикова не учтены так, как учтен пластический рисунок, и «помощи» цветом этому устремлению внутрь там нет. Это сделано чисто перспективным приемом, но наперекор цвету. Все чрезвычайно пестро и разбросано. Если вы помните молодых боярынь, нищих,— они почти все сделаны как самостоятельные картины, которые по цвету случайно поставлены рядом.

Что происходит у Иванова в «Явлении Христа народу»? Считайте графический ход монтажным ходом. Каждый завиток — это отдельный кусок. Здесь крупным планом люди, потом средним планом люди, потом мелким — Христос, и большой кусок пейзажа. И так же это развивается в цвете — идут сочные, энергичные куски, а потом блекнут.

Общий колорит произведения суммируется из отдельных частей так же, как общий колорит эпизода. Этюды суммируются в цветовом отношении. А сам эпизод должен решаться так же, как внутри его решается каждый кусок. Как это происходит?

Читали ли вы мою статью о «Потемкине» с разбором монтажных кусков (встреча лодочек и публика на Одесской лестнице)? Статья называлась «Э!» [11] Там было разобрано двенадцать кадров встречи яликов и броненосца. Я писал о том, как на мотив фона накладывается мотив переднего плана и как они смешиваются друг с другом.

В первом кадре все поле зрения занято яликами, которые движутся к броненосцу. Это первая тема. В следующем кадре вступает вторая тема: кадр пересечен колоннадой. Затем вертикали колонн повторяются в фигурах людей, стоящих на лестнице, а дуга, по которой расположены колонны,— переходит в построение группы: люди стоят по кругу. Арка превращается в контур зонтика, а движение яликов как бы продолжается в движении голов и глаз людей. Затем зонтик исчезает, круг пропадает — и начинается обратный мотив. На переднем плане лодка, в глубине — балюстрада. Линия борта лодки повторяет в нижней части кадра линию балюстрады. Парус — основная композиционная вертикаль — повторяется в фигуре женщины в белом, сидящей в лодке. Затем светлые тона неба и дома переходят в тональность серых бортов броненосца и блестящей светлой воды, а вертикали парусов, занимающие всю глубину кадра, повторяются в вертикалях фигур матросов на первом плане.

Вот как один кадр переходит в другой. Одни и те же мотивы меняются и перегруппировываются — и линейно и тонально.

Абсолютно то же будет происходить в тех случаях, когда вы работаете с цветом.

Цвет в фильме слишком подвижная вещь. Вы получаете общее цветовое ощущение, но однозначно определить его чрезвычайно трудно. Обозначать цветовое решение фильма через один цвет было бы глубоко неверно. В голубом цвете выдержать всю картину невозможно. У вас обязательно будет такое же деление, как в музыке: анданте, которое вы решите, скажем, голубым, аллегро — рыжим и черным. Я могу рассказать вам, как я собирался делать фильм о Пушкине. Там все было построено на движении цвета.

Поняли ли вы принцип отделения цвета от предмета?.. Всякий принцип, чтобы его понять и выразить, нужно доводить до предела заострения. Тогда становится понятна закономерность. Вы знаете теорию пределов? Известно, что закономерную формулу относительно целого ряда величин находят, когда доводят его до предела. Такой же принцип обычно имеет место и в решении наших проблем.

Если вы пользуетесь бритвой «жиллет», то вы знаете правило: довинтить до конца, а потом на пол-оборота отпустить. Примерно таким же образом надо и нам поступать: довести до предела, а потом немного отойти...

Но продолжим разговор о цвете. На чем будет проявляться «завинченность»? Как нужно сделать цветовое произведение, чтобы довести принцип до предела? Где можно в цвете сделать самое безумное? В картинах какого типа?

В карикатуре или в мультипликации. Если предельно заострять проблему, то нужно делать мультипликацию. Когда я стал обдумывать, что же сделано в мультипликации с цветом, то подумал, что если верно решать, то там можно поймать самую природу принципа.

У меня на даче есть вятские игрушки. Они стоят на полке наверху. Я лежу и думаю: если заняться мультипликацией, то, конечно, надо заниматься не диснеевскими свинками и мышками, а надо идти по линии русского фольклора. Образцы нашего фольклорного построения — вятские игрушки. Начал их разглядывать: что же можно сделать с цветом? Первое, что пришло в голову, было следующее. Имеется лошадка, на ней — красные и зеленые кружки. В мультипликации пятна удирают с лошадки и начинают вести самостоятельную жизнь.

Вторая игрушка — кормилица. И вот эти красные и зеленые кружки перекочевывают на кормилицу, и начинается игра. Клеточки ее юбки как бы специально для этого существуют. Дальше — больше. Кружки срываются и бегут дальше. Весенний пейзаж. Сидит под голым деревом старик. Вдруг на ветках появляются красные яблоки. Затем эти зеленые круги становятся красными, то есть яблоки поспели. Дальше кружки попадают на перекрестке в светофор. Вместо зеленого света появляется красный — туда залезли красные кружки, и происходит черт знает что.

Или неплохо устроить такую штуку: сидят девушка с юношей на скамейке. Вдруг она становится зеленой, потом он уходит — и она становится красной.

Когда я это все обдумал, обнаружился вывод: какой основной вывод положен в основу всей этой выдумки? Первое — цвет отделился от предмета, и второе: цвет начинает приобретать разные смысловые значения от

самых простых, отвлеченных, прыгающих кружков до светофора, выражения лица, цвета яблоков.

Вот как правильно нащупан принцип. Вот как примерно «завинчивается и развинчивается бритва».

При первой же попытке определить, как это в предельном заострении сделано, получается, что основное, что нужно сделать,— отделить, получить эту стихию. Основной принцип состоит в том, чтобы цвет отделить от обязательного носителя, вынести его в обобщенное ощущение, и потом чтобы это обобщенное ощущение опять становилось предметом.

То, что я пытался вам рассказать в начале занятий, по существу, построено по этому же принципу.

Что касается диснеевского обращения с цветом, то те его картины, которые я видел, останавливаются на пороге цветового кино.

Самое интересное, самое ценное у Диснея — это его умение в графический рисунок перекладывать «рисунок» мелодии. В натурном кинематографе трудно то, что приходится композиционную линию вылущивать из реального материала. Однажды мы лишь случайно смогли снять нужную нам тучу. До этого мы сорок раз снимали, и все было не то. И только один раз была такая туча. Мы срочно распаковались и успели снять. А могло бы не быть этой тучи.

А Диснею хорошо. Какой контур хочет, такой и сделает. Интонационный жест в музыке он чувствует, как никто, и этот жест он умеет вплести в контуры своих фигурок. Это у Диснея гениально. Кроме него, никто это не умеет делать.

В контуре он непревзойденный мастер, а в цвете он пока не сделал ничего особенного. Цвет в «Белоснежке»[12] страшно слащав. В «Бемби» — живопись неправильная. В «Бемби» штриховой рисунок сделан так же, как в «Микки-маусе»[13]. А для лирической темы, не иронической, эта работа штрихом слишком резка и обнаженна.

Я видел наброски к «Бемби», где были не контурные резкие рисунки, а рисунки полусухой кистью, пятнами. И это гораздо приятнее, чем в фильме. У нас есть художник Лебедев[14] (он иллюстрировал книги Маршака) — вот в такой мягкой манере, как у него, было это сделано.

Если вы видели образцы живописи китайцев, как они делают птиц и особенно обезьян, то поймете, о чем я говорю. Они очень хорошо передают пушистость обезьян. Для того чтобы «Бемби» перевести в полную лирику, был бы лучше именно такой тип мультипликации. Сам Бемби как таковой по рисунку сделан идеально. Но по мелодической линии он не на тех инструментах сыгран. Мелодия правильная, но взят не тот тембр.

У Диснея есть баркаролла из «Сказок Гофмана». Там изображен павлин около озера. Озеро, павлин, хвост. И все его движения повторяются. Сложный ход музыки замечательно уловлен в перекатывающемся хвосте, который вертится и отражается внизу, в воде. На такие вещи у Диснея неисчерпаемая изобретательность. Но хуже, когда он переходит к тональным решениям. Всегда очень плоха живописная форма. Насколько замечательны фигуры, настолько плох пейзаж — всегда плох. А с переходом в цвет у него очень здорово взят тон как таковой. Вы видели фильм с кузнечиком, который ловит рыб. Помните, как замечательно он скользит по воде? Как здорово сделаны вода и рыбы по корпусному

цвету. Как таковые, эти краски очень приятны, потому что в них есть блеклость целлулоида. Но с цветовой работой у Диснея пока неладно получается. Осталась та же мультипликация, только раскрашенная. Нового вклада от встречи с цветом в его технике не появилось. Он не двинулся на следующий этап.

Когда вы работаете в немом кинематографе и потом переходите в звуковое кино, то в ваших приемах и построениях есть какое-то движение. Я не говорю, что это движение всегда вперед. Но изменения и развития стилистики всегда есть. А у Диснея все осталось почти неизменным, хотя и раскрашенным. В «Бемби» есть целый ряд попыток введения соответствия цвета и звука, причем неблагополучных. А как у него всегда было замечательно сделано совпадение линейного движения со звуковым! Идет мелодия, и мелодии вторят все отдельные сгибы линии, совпадая или не совпадая, причем в мультипликации как раз совпадение мелодическое и рисунка почти обязательно. Когда же он имеет дело с цветом, то такого соответствия колебаний и изменений цвета мелодическому рисунку — у него нет. Синхронность цвета и музыки не получается...

Комментарии

Комментарии составили:

АЙЗЕНШТАТ О. Д.,
КАРЯГИН А. А.,
КЛЕЙМАН Н. И.,
КОЗЛОВ Л. К.

БЕДНЫЙ САЛЬЕРИ

Написано в 1940 г., в качестве «посвящения» к предполагавшемуся изданию сборника статей Эйзенштейна. Публикуется впервые, по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

В свободной форме, подчас полушутливо, здесь высказана идея, развитая затем в «Неравнодушной природе» и в исследованиях о цвете: киноискусство способно воплотить в целостном образе такую степень анализа внутренних связей предмета, какая оказывалась непосильной и разрушительной для целостности образа в «старых» искусствах (например, в живописи).

[1] *...отбрасываю «костыли» закономерностей, как их называл Лессинг...*— Эйзенштейн, по-видимому, имеет в виду следующие слова Лессинга: «...мне всегда было обидно и досадно, если я читал или слышал что-нибудь, клонящееся к порицанию критики... Но, разумеется, как костыль помогает хромому переходить с одного места на другое, но не может сделать его скороходом, так и критика» (Г. Э. Лессинг, Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1953, стр. 606). Ср. с этим другие слова Лессинга: «Не всякий критик — гений, но каждый гений — прирожденный критик» (там же, стр. 601).

[2] «grau ist die Theorie» — букв. «cерá теория» — слова из «Фауста» Гёте. Ср. в русском поэтическом переводе: «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо» (Гёте, Фауст, перевод Б. Пастернака, М., Гослитиздат, 1953, стр. 118).

НЕРАВНОДУШНАЯ ПРИРОДА

I. О СТРОЕНИИ ВЕЩЕЙ

В первой редакции статья была опубликована в журнале «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 7—20. Отрывок из нее вошел в хрестоматию «Кинорежиссура» (сост. Ю. Геника, М., Госкиноиздат, 1939, стр. 83—90) под на-

званием «Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец «Потемкин» и был впоследствии перепечатан в сборнике: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956. В настоящем издании публикуется вторая — послевоенная редакция статьи. Машинопись ее хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

«О строении вещей» — одна из ключевых теоретических работ С. М. Эйзенштейна, отразившая важный этап в развитии его эстетической концепции.

Еще в самом начале творческого пути Эйзенштейн заинтересовался вопросом: как соотносятся закономерности строения художественного произведения и объективные законы действительности. В 1925 г. он опубликовал статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (см. том I наст. издания), где в соответствии со своей теорией монтажа аттракционов искал ответ в физиологии зрительского восприятия. Выйдя впоследствии за рамки этой теории, Эйзенштейн по-прежнему стремится материалистически объяснить «тайны» искусства. В поисках природного прообраза структурных закономерностей произведения он обращается к процессу логического мышления, к строю эмоционально напряженной внутренней речи героя (см. во II томе статьи «Перспективы», «Четвертое измерение в кино», «Одолжайтесь!»). И лишь внутренне преодолев и изжив кризис начала 30-х гг., режиссер приходит к выводу: выразительная композиция в искусстве определяется теми же закономерностями, что и строй эмоционального поведения человека в *целом*, а не отдельных его компонентов. Впервые Эйзенштейн изложил эту концепцию в книге «Режиссура» (1934, том IV наст. собр.) и развил в «Монтаже» (1937, том II, Приложения), из которого непосредственно и выросла статья «О строении вещей».

Задумав в 1940 г. сборник своих теоретических работ «Крупным планом», Эйзенштейн не случайно намеревался поместить статью в заключительный раздел книги, подводящий итоги многолетним поискам. Однако основные проблемы статьи требовали всестороннего рассмотрения и разработки. Так возник план новой книги — «Неравнодушная природа» (1945—1947), где переработанная статья стала началом целого цикла исследований, отправным пунктом анализа.

Вторая редакция статьи отличается от первой прежде всего построением — примеры из смежных с кинематографом искусств (изложение принципов закона золотого сечения, анализ мастерства А. С. Пушкина и В. И. Сурикова), напечатанные ранее как приложения, вошли теперь в основной текст. Добавлены некоторые новые примеры, в частности анализ монолога Клавдия из трагедии Шекспира «Гамлет» и фрагмент о музыке Эдмунда Майзеля к фильму «Броненосец «Потемкин». Кроме того, автор сократил постскриптум к статье, в котором речь шла о связи эксцентрического построения его спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» (1923) с принципами патетической композиции (соответствующий материал см. в исследовании «Монтаж», том II наст. издания).

[1] *Дидро выводит композиционные принципы ... (одновременно и из звуковых явлений воспринимаемой им окружающей природы).*— Имеются в виду взгляды Дени Дидро на природу музыки, изложенные им в книге «Племянник Рамо» (см.: Дени Дидро, Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист, М.—Л., Госполитиздат, 1961, стр. 272). Эйзенштейн подробно останавливался на них в исследовании «Монтаж» (том II наст. изд.).

[2] *М. Сухотин в письме к Вересаеву...*— Сухотин Михаил Сергеевич (1850—1914) — муж дочери Л. Н. Толстого Татьяны. Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич (1867—1945) — русский советский писатель.

[3] См.: В. В. Вересаев, Собрание сочинений, т. 5, М. изд. «Правда», стр. 433.

[4] *«Драма на Тендре».*— Восстание команды броненосца «Князь Потемкин-Таврический» началось 14 июня 1905 г., когда он находился в Тендровской бухте (под Очаковом).

[5] *Платон* (427—347 до н. э.) — древнегреческий философ. Его диалог «Тимей» посвящен математическим и эстетическим воззрениям школы Пифагора, и в частности вопросам «золотого сечения».

[6] *Тимердинг Г. Е.*— профессор Высшей технической школы в Брауншвейге (Германия), автор книги «Золотое сечение» (пер. с нем., Петроград, 1924).

[7] См.: В. В. Стасов, Выставка передвижников.— Избранные сочинения, т. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 59.

[8] Цит. по кн.: В. Никольский, Творческие процессы В. И. Сурикова, М., «Всекохудожник», 1934, стр. 68.

[9] *Аввакум* (Петрович) (1620 или 1621—1682) — протопоп, оратор и писатель, автор классического памятника древнерусской литературы «Житие». Основатель старообрядчества (раскола) — церковного движения, которое возникло как религиозный протест против нововведений патриарха Никона и перерастало в протест против социального гнета. Сюжетом картины В. И. Сурикова послужила трагическая судьба Ф. П. Морозовой (г. р. неизв.— 1672), знатной боярыни, примкнувшей к расколу и заточенной царем в острог.

[10] *Леметр Фредерик* (псевдоним Антуана Луи Проспера Леметра, 1800—1876) — французский актер, представитель романтического театра, родоначальник критического реализма на французской сцене. Эйзенштейн посвятил Леметру главу «Лев в старости» в разделе «Пафос».

[11] *... см., например, опубликованный в свое время в статье «О чистоте киноязыка»...*— Статья «Э!» О чистоте киноязыка» (1934) вошла во II том наст. изд.

[12] *Майзель* Эдмунд — немецкий композитор, писавший музыку к фильмам С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» для проката их в Германии.

[13] *«Ein Walzertraum»* — немецкий фильм-оперетта «Вальс-мечта» (1925, производство УФА, реж. Людвиг Бергер) снимался в расчете на демонстрацию в сопровождении ранее написанной музыки Оскара Штрауса.

[14] *...наша «Заявка», вышедшая два года спустя...*— Эйзенштейн ссылается здесь на декларацию «Будущее звуковой фильмы. Заявка», подписанную им совместно с В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым (см. том II, приложения).

[15] *Малевич* Казимир Северинович (1878—1935) — русский художник, основатель супрематизма — одного из течений модернистского искусства начала XX в. (см. ниже прим. 15 к разделу «Пафос»).

[16] *...разрывался занавес, открывая первый спектакль... на Офицерской улице.*— Имеется в виду спектакль-опера «Победа над солнцем», поставленный в Петербурге в 1913 г. группой футуристов (текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, декорации и костюмы К. Малевича). Спектакль начинался с того, что два «будетлянских силача» с треском разрывали

коленкоровый занавес, отделявший сцену от зрительного зала. «Будетляне» — слово, придуманное В. В. Хлебниковым для обозначения русских футуристов.

[17] *«Пощечина общественному вкусу»...* — название сборника и декларации русских футуристов (1912), которые заявили, что своим искусством они бросают вызов общепринятым и, по их мнению, мещанским вкусам. Однако если у В. В. Маяковского искусство действительно поднялось до социального протеста, то большинство футуристов ограничилось эпатированием буржуазной публики необычными, зачастую формалистическими приемами.

[18] *«Комеди Франсэз»* (Театр Французской Комедии) — старейший драматический театр Франции, «Дом Мольера», созданный в Париже в 1650 г.

[19] *...раздиром завесы — завесы храма в момент свершения трагедии на Голгофе.* — В «Евангелии от Матфея» (гл. XXVII, 51) утверждается, что в тот момент, когда распятый на горе Голгофе Иисус, призвав бога, «испустил дух», завеса иерусалимского храма «разодралась надвое, сверху донизу».

II. ПАФОС

Написано в 1946—1947 гг. Публикуется впервые (с сокращениями) по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

С. М. Эйзенштейн начал писать «Пафос», когда его работа над проблемами пафоса и патетической композиции насчитывала уже около двух десятилетий. Неослабевающий интерес к этим проблемам становится особенно понятным, если вспомнить, что Эйзенштейн пришел к искусству в обстановке необыкновенного подъема общественной и духовной жизни страны и формировался как художник патетического склада.

Как всегда, исследовательский интерес в Эйзенштейне пробудили не умозрительные предположения и априорные гипотезы, а задачи практики и его собственный опыт кинорежиссуры. Уже в 1925 г., в процессе создания фильма «Броненосец «Потемкин», ему удалось подметить основные признаки и закономерности построения патетического произведения. Но в «Потемкине» мог волновать сам материал восстания на царском броненосце. Будут ли действенны композиционные закономерности, так ярко проявившиеся в этом фильме, и при «непатетичном в себе» материале? Эйзенштейн обращается за ответом к эксперименту. В фильме «Старое и новое» (1926—1929) он ставит своей целью патетически представить такой, казалось бы, «прозаический» материал, как покупка сепаратора крестьянами глухого, отсталого села. И лишь получив подтверждение опыту «Потемкина», Эйзенштейн делает вывод, наиболее четко сформулированный им на одной из лекций в Институте кинематографии: «Пафос не есть «вещь в себе», это определенное отношение к явлению, которое выражается в совершенно определенном построении» (см. лекции С. М. Эйзенштейна на режиссерском факультете ГИКа, хранящиеся в Кабинете режиссуры ВГИКа, 1933/34 уч. г., II курс, № 12 от 22 ноября 1933 г.). Впоследствии описание эксперимента, проделанного в «Старом и новом», станет первой главой его «Пафоса» — «Сепаратор и чаша Грааля».

Параллельно с практическими экспериментами Эйзенштейн приступил к теоретическим изысканиям в области природы пафоса. В 1929 г. он начинает

работу над исследованием «Как делается пафос» на основе своих семинарских занятий в Инструкторско-исследовательской мастерской (мастерская была организована Эйзенштейном в 1928 г. при Государственном техникуме кинематографии для повышения квалификации молодых работников кино). Его интересует здесь, с одной стороны, психологический процесс патетического (экстатического) переживания и, с другой,— опыт литературных произведений, добивающихся патетического эффекта. Эта большая статья осталась неоконченной, однако при написании «Пафоса» Эйзенштейн воспользуется ею. В главе «Двадцать опорных колонн» он существенно расширит анализ романов Э. Золя и стихов У. Уитмена, отказавшись в то же время от целого ряда материалов (таких, например, как характеристика творчества Джемса Джойса, критический анализ концепций некоторых психологов и физиологов и т. д.). Такая переработка отражает изменение самого подхода Эйзенштейна к проблеме пафоса. В конце 20-х гг. он уделял основное внимание психологии экстаза и возможностям физиологического воздействия на зрителя, что было рудиментом не до конца преодоленной теории монтажа аттракционов (см. прим. к т. II).

В 1946 г. в центре оказывается анализ *образного строя* патетических произведений. Однако в «Пафосе» Эйзенштейн сохраняет и развивает основной вывод исследования 1929 г.: если психологически экстаз есть «выход из себя», «переход в новое состояние», то соответствующая ему патетическая композиция является образным воплощением диалектических закономерностей перехода из одного качества в другое и единства противоположностей.

В 1934 г. Эйзенштейн пишет книгу «Режиссура» (т. IV наст. издания), в которой впервые развернуто излагает и обосновывает свой постановочный метод. Размышления о природе и методах актерской игры дали ему материал для глав «Лев в старости» и «Сверхпредметность», написанных для «Пафоса».

Большое место в «Режиссуре» отведено патетической разработке этюда, решенного ранее в мелодраматическом и далее — в комическом плане Здесь Эйзенштейн обосновывает одно из своих важнейших открытий — стадиальную взаимосвязь жанров, в частности патетической и комической композиции. Эта проблема тоже найдет свое отражение в «Пафосе» — в главе «Кенгуру» (Эйзенштейн собирался посвятить ей также специальную главу «Сю и Лесков», однако успел написать ее лишь конспективно, поэтому в настоящее издание «Пафоса» глава не входит).

Изложение наиболее общих закономерностей теории пафоса впервые появилось в печати в 1939 г. в статье «О строении вещей». Эйзенштейн понимал, что подтвердить его выводы может лишь анализ многовекового опыта всех искусств. На принадлежавшем ему экземпляре журнала «Искусство кино» (хранится в архиве П. М. Аташевой), где была помещена статья, он набросал план приложений к ней, отметив имена Фредерика Леметра, Эль Греко, Пиранези, Леонардо да Винчи, Бальзака и Эжена Сю.

Непосредственно из этого плана и родился «Пафос», — уже не как приложение к статье, а как второй раздел единой книги «Неравнодушная природа». План этой книги был записан им в 1945 г. так:

«Неравнодушная природа».

I. О строении вещей.

II. Не написана и касается примеров из области патетических построений. В частности:

1) Сепаратор в «Старом и новом».
2) Игра Фредерика Леметра.
3) «Воскресение» Эль Греко.
4) «Тюрьмы» Пиранези.

По объему — среднее между главой I и III.

III. Еще раз о строении вещей.

IV. Неравнодушная природа...»

В процессе работы изменился и этот план. Объем второго исследования превысил размеры I и III разделов, вместе взятых,— расширился и материал его и количество глав. Эйзенштейн явно придавал разделу о пафосе основополагающее для книги значение.

Как и статья «О строении вещей», «Пафос» подводит итог многолетним поискам, наблюдениям и гипотезам Эйзенштейна. Но если первая лишь в общем виде исследовала, как «диалектический ход природы» отображается в строе произведения искусства, то «Пафос» ярко, наглядно и всесторонне показывал, как общий принцип получает полнокровное эстетическое воплощение в шедеврах почти всех видов искусств.

Чрезвычайно характерно для «Пафоса» — произведения зрелого периода — то, с какой широтой и эрудицией использует Эйзенштейн материалы разных эпох и культур, с какой смелостью выходит за рамки истории искусств, чтобы обратиться к новейшим достижениям науки — к принципам многоступенчатой ракеты и цепной реакции ядерного распада урана, к теории деления живой клетки. Благодаря этому Эйзенштейн убедительно доказывает фундаментальное положение своей эстетики — общность законов, управляющих как явлениями природы, так и строем выразительной композиции, созданной художественным гением человека.

Эйзенштейн не успел довести работу над «Пафосом» до конца. Рукопись дошла до нас несложенной, во многих главах остались пробелы и необработанные части текста. В связи с этим составителям тома пришлось пойти на некоторые сокращения. В архиве сохранились и фрагменты рукописи, которые автор не успел вставить в основной текст. Наиболее существенные из них печатаются после соответствующих глав. Все остальные случаи составительской обработки оговорены в примечаниях.

[1] *Чаша Святого Грааля* — по средневековой легенде, смарагдовая чаша, из которой пил Христос во время Тайной вечери и в которую была собрана кровь распятого Христа. Легенда о Чаше св. Грааля возникла на юге Франции и в Испании в начале XII в. и послужила основой для многих поэтических произведений — от поэмы французского поэта XII в. Кретьена де Труа «Le conté de Gral» до опер Рихарда Вагнера («Лоэнгрин» и «Парсифаль»).

[2] *«...На чорта нам эта испанская посудина...»— писал я тогда...*— Автор имеет в виду свои слова: «Почему трепещут сердца зрителей, когда под громовые раскаты вагнеровской меди бриллиантами загорается священный кубок Грааля Евхаристия?

На чорта нам нужна эта испанская посуда!

Пусть лучше загорятся огнем глаза нашей комсомолии перед мерцанием жестянки коллективного сепаратора» (см.: «Генеральная линия» (Беседа с С. М. Эйзенштейном), газ. «Кино», № 32(152), 1926, 10 августа).

[3] *Бардеш* Морис (р. 1908) — французский литературовед и искусствовед; «История кино» (выдержавшая три издания — в 1935, 1943 и 1948 гг.) написана им совместно с Ш. Бразильяком.

[4] *Гесиод* (8—7 вв. до н. э.) — древнегреческий поэт, основоположник так называемого «назидательного эпоса». В поэме «Труды и дни», посвященной социальным отношениям и технике земледельческого хозяйства античности, Гесиод дал, в частности, вдохновенно-поэтическое описание плуга, которое и явилось основанием для сравнения автора «Старого и нового» с Гесиодом.

[5] *Вергилий* (70—19 гг. до н. э.) — древнеримский поэт, автор «Буколик» (пастушеских песен), «Энеиды», а также поэмы «Георгика», в которой он воспел природу, сельскую жизнь и земледельческий труд.

[6] *...дионисийский лиризм...* — Дионисиями в Древней Греции назывались празднества в честь бога вина Диониса, из которых впоследствии выросли античные трагедия и комедия. В основе празднеств лежал миф о страдании, смерти и воскрешении Диониса, отразивший представления древних греков о жизни природы.

[7] *О тематической стороне картины мне самому пришлось писать очень много...* — Эйзенштейн писал о тематике фильма «Старое и новое» (в первом варианте называвшейся «Генеральная линия») в статьях «Восторженные будни» и «Эксперимент, понятный миллионам» (см. том I наст. собрания), а также «Генеральная линия» («Информационный бюллетень ВОКС», М., 1927, № 9—10, стр. 22—23), и «Генеральная линия» (в соавторстве с Г. В. Александровым), «Комсомольская правда», 1929, 3 февраля.

[8] *Мантенья* Андреа (1431—1506) — итальянский живописец и гравер, представитель падуанской школы. Характерной особенностью манеры Мантеньи является необычайная в те времена острота ракурса и перспективного построения. В данном случае Эйзенштейн имеет в виду картину Мантеньи «Мертвый Христос» (1467, Милан, гал. Брера), которую называют также «Христос в ракурсе» и даже просто «Ракурс».

[9] *...напоминавшей Юпитера, когда-то в облике быка похищавшего Европу!* — По древнегреческому мифу, бог Зевс (в римской мифологии носящий имя Юпитера), полюбив Европу, дочь финикийского царя Агенора, принял вид быка с золотой шерстью и похитил ее. От их брака родились мифологические цари Крита.

[10] *...сцена с Моисеем...* — Эйзенштейн имеет в виду библейскую легенду о пророке Моисее, волшебным образом напоившем ведомых им евреев во время «исхода из Египта» (Библия, книга «Исход»).

[11] *...исступленный пляс богоотступников вокруг... «Золотого тельца»* — Древние семитские племена изображали мужские божества в виде быка или тельца. В библейской книге «Исход» (гл. XXXII) рассказывается, что во время затянувшегося пребывания Моисея на горе Синай, где он разговаривал с богом Ягве, священнослужитель Аарон отлил тельца из золота, заставил народ отречься от Ягве и вверг его в экстатическую пляску вокруг идола.

[12] *Шахсей-Вахсей* — процессия во время мусульманских религиозных церемоний, учрежденных в память гибели сына халифа Али-Хусейна в битве при Кербеле (680 г. н. э.). Процессия, имитирующая похороны Хусейна, сопровождается самоистязаниями.

[13] *Хлыстовское радение* — мистический обряд религиозной секты, возникшей в России в середине XVII в. («хлыстовщина») и веровавшей, будто при совершении определенного экстатического культа («хождение

по кругу», «радение» и т. д.) происходит вечное возрождение и перевоплощение Христа в человека. Самобичевание хлыстом во время «радения» призвано было «изгонять нечистых духов» из тела человека.

[14] *Еле заметно и как бы случайно «игре сомнений» вторит тональность съемки.*— Затронутый здесь метод «обертонного монтажа» подробно описан Эйзенштейном в статьях «Четвертое измерение в кино», «Вертикальный монтаж», а также в исследовании «Монтаж» (см. том II наст. издания).

[15] *Супрематизм* (от лат. supremus — наивысший) — одно из направлений в живописи XX в., примыкающее к абстракционизму и провозглашенное Казимиром Малевичем (см. прим. 15 к разделу «О строении вещей»). Супрематизм объявил своей целью «достичь высшей гармонии путем комбинирования разноцветных плоскостей простейших очертаний». В одном из своих дневниковых записей 1929 г. Эйзенштейн характеризовал программу супрематизма как «среднее между мистикой и мистификацией».

[16] *Блестящий пример этому мне пришлось как-то приводить по другому поводу и в другом месте.*— См. статью «Монтаж 1938» во II томе наст. издания.

[17] *Амплификация* (лат. умножение) — один из излюбленных терминов Эйзенштейна, означавший разрастание объема образа в результате углубленной драматургической и режиссерской разработки. Так возник фильм «Броненосец «Потемкин» из скупо изложенного эпизода сценария Н. Ф. Агаджановой «1905 год».

[18] *Моне* Клод (1840—1926) — французский художник — импрессионист. Эйзенштейн имеет в виду знаменитую серию из семнадцати картин (1894), в которой Моне воплотил различные эмоциональные впечатления, производимые Руанским собором в разное время суток под влиянием меняющегося солнечного освещения.

[19] *Ормузд и Ариман* — эллинизированные имена богов-братьев Ахурамазда и Анхра-Манью. По верованиям зороастрийской (древнеперсидской) религии, они олицетворяют соответственно доброе и злое, светлое и темное, творческое и разрушительное начало и вечно борются между собой.

[20] *Литания* — вид молитвы, сопровождающейся причитаниями и жалобами.

[21] *Ратапуаль* — нарицательный образ французского милитариста времен Второй империи, ставший персонажем целой серии графических и скульптурных карикатур Оноре Домье.

[22] *Ригольбош* — французская певица и танцовщица времен Второй империи, автор «Мемуаров Ригольбош» (1860).

[23] *Братья Васильевы* — псевдоним советских кинорежиссеров Г. Н. Васильева (1899—1946) и С. Д. Васильева (1900—1959), создавших помимо классического «Чапаева» фильмы «Волочаевские дни», «Фронт», «Оборона Царицына» и др.

[24] *Попов* Алексей Дмитриевич (1892—1961) — советский театральный режиссер, народный артист СССР, с 1935 г.— художественный руководитель, затем главный режиссер Центрального театра Советской Армии. В историю советского театра вошли его постановки пьесы Л. Сейфуллиной «Виринея» (1925), пьес Н. Погодина «Поэма о топоре» (1931), «Мой друг» (1932), «После бала» (1934), шекспировские спектакли «Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой» и др.

[25] *Александров* (Мормоненко) Григорий Васильевич (р. 1903) — советский кинорежиссер, народный артист СССР. Начал свою деятельность под руководством С. М. Эйзенштейна в театре Пролеткульта. С 1925 по 1931 г. участвовал в постановке фильмов Эйзенштейна. Постановщик музыкальных комедий «Веселые ребята», «Цирк» «Волга-Волга», «Весна», «Русский сувенир», а также фильма «Композитор Глинка» и др.

[26] *Штраух* Максим Максимович (р. 1900) — советский актер и театральный режиссер, народный артист СССР. Друг детства С. М. Эйзенштейна, Штраух начал вместе с ним свой творческий путь в Первом рабочем театре Пролеткульта. В 1925—1928 гг. входил в «железную пятерку» ассистентов Эйзенштейна. Образ В. И. Ленина был создан актером на сцене московского Театра Революции (спектакль «Правда», 1937) и в кино («Человек с ружьем», 1938; «Яков Свердлов», 1940; «Его зовут Сухэ-Батор», 1942; «Рассказы о Ленине», 1957).

[27] *Мане* Эдуард (1832—1883) — французский живописец, один из основоположников импрессионизма. Эйзенштейн имеет здесь в виду его картины «Бар в Фоли-Бержер» (1881) и «Подавальщица пива» (1878).

[28] *Рэгтайм* — форма городской танцевально-бытовой музыки американских негров, предшествовавшая современному джазу. Для рэгтайма характерно несовпадение двух ритмических линий: как бы «разорванной» нервной мелодии и четкого аккомпанемента.

[29] *Секвенция* (муз.) — последовательное перемещение одноголосого и многоголосого музыкального построения в восходящем или нисходящем направлении. Эйзенштейн фигурально использует этот музыкальный термин для обозначения определенной режиссерской разработки эпизода или сцены фильма. Примером «киносеквенции» помимо приведенной выше сцены «Встреча с эскадрой» может также служить знаменитая «Сюита туманов» в «Потемкине», проанализированная Эйзенштейном далее, в разделе «Неравнодушная природа».

[30] *Скиния* — переносное святилище древних евреев, сопровождавшее их, по библейской легенде, во время странствий после «исхода» из Египта.

[31] *Рабле* Франсуа (1494—1553) — французский писатель-гуманист. В романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532—1534), направленном против старого феодального мира и схоластики средневековой церкви, Рабле с яркой гиперболичностью воспел радость земной жизни и человеческую плоть.

[32] *Брейгель* Питер Старший, по прозвищу Мужицкий (род. между 1525—1530, ум. 1569) — живописец, рисовальщик и гравер, представитель нидерландского Возрождения. С огромной силой, сочностью и озорным юмором Брейгель писал сцены из народной жизни («Битва карнавала с масленицей», «Пословицы», «Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец» и др.).

[33] *Рубенс* Петер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец, творчество которого проникнуто стремлением к чувственному, полнокровному восприятию мира. Одним из излюбленных мотивов художника были античные и современные Рубенсу картины праздников, пиршеств («Вакханалия», «Кермесса», «Пьяный Силен» и др.).

[34] *Шелли* Перси Биши (1792—1822) — английский поэт, представитель революционного крыла романтизма. Цитируемый Эйзенштейном трактат Шелли «Защита поэзии» написан в 1821 г. (издан в 1840).

[35] *Бэкон* Френсис (1561—1626) — английский философ-материалист.

[36] *«Гибель богов»* (1870—1874) — последняя опера тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов», отличающаяся монументальностью и трагическим пафосом.

[37] *Сабанеев* Леонид Леонидович — музыковед, автор книг «Скрябин» (1923), «Воспоминания о Скрябине» (1925), а также ряда статей.

[38] *Файер* Юрий Федорович (р. 1890) — народный артист СССР, главный дирижер балета Большого театра СССР.

[39] *Апокалипсис* (греч.— откровение) — произведение раннего христианства, в котором автор, называющий себя Иоанном с острова Патмос, излагает свои фантастические видения «конца света» и «страшного суда».

[40] *Содом и Гоморра* — по библейской легенде, древнепалестинские города, которые бог уничтожил землетрясением и огненным дождем за развращенность нравов.

[41] *Уитмен* Уолт (1819—1892) — американский поэт. Гневно обличая рабовладельцев и реакционеров, Уитмен с огромным пафосом воспел человека, труд, индустриальный прогресс и природу.

[42] *Древо Игдразиль* — в сказаниях древнегерманского эпоса «Эдда» — Древо жизни, Ясень мира (Welt-Esche), название которого означает «Носитель священного ужаса». В своей статье «Воплощение мифа» (журнал «Театр», 1940, № 10) Эйзенштейн приводит следующую его характеристику, данную немецким исследователем Карлом Зимроком: «Это дерево — самое величественное и могучее из всех деревьев: его ветви распростерты над всей землей и высятся далеко над небесами. В целом же этот ясень представляет собой образ всего мира...»

[43] *А моему читателю это вовсе не препятствует идти в общей оценке его творчества либо с Салтыковым-Щедриным по пути полного отрицания его достоинств, либо за иной оценкой его Анри Барбюсом, посвятившим ему книгу.*— В своих очерках «За рубежом» (1880—1881) М. Е. Салтыков-Щедрин резко отрицательно отозвался о романе Э. Золя «Нана», сделав, однако, следующую оговорку: «В общем, я признаю эту деятельность (кроме, впрочем, его критических этюдов) весьма замечательною и говорю исключительно о «Нана», так как этот роман дает мерило для определения вкусов и направления современного буржуа». (М. Е. Салтыков-Щедрин, О литературе и искусстве, М., «Искусство», 1953, стр. 398). Французский писатель Анри Барбюс (1873—1935), роман которого «Ад» (1908) написан под явным влиянием творчества Э. Золя, посвятил ему книгу «Золя» (А. Барбюс, Собрание сочинений, т. 3, М.—Л., 1930).

[44] *Питкин* Уолтер (1878—?) — американский психолог и журналист, автор работ, популяризирующих прикладную психологию.

[45] *Мастерс* Эдгар Ли (1869—1950) — американский поэт, прославившийся сборником эпитафий «Антология Спун-Ривер» (1915). Перу Мастерса принадлежит также книга «Walt Whitman» (1937), на которую ссылается здесь Эйзенштейн.

[46] *Вакх* — у древних римлян бог плодородия и виноделия, соответствующий древнегреческому Дионису (см. прим. 6 к разделу «Пафос»).

[47] *Озирис* — одно из главных божеств Древнего Египта, бог воды и растительности, воплощение круговорота природы. *Феникс* — в мифологии многих народов птица, возрождающаяся из собственного пепла, символ вечного обновления и возрождения природы.

[48] *...Озирис, Феникс и пр. и пр.*— В этом месте на полях рукописи рукой автора сделана заметка:

«Не тут ли сказать о монтаже как *«единстве в многообразии»*, методе, кстати же и родившемся на фильмах чисто поэтической тематики, формы и структуры».

[49] *Цвейг* Стефан (1881—1942) — австрийский писатель, автор сборников «Новеллы» (1911), «Амок» (1922) и др. произведений, в частности нескольких серий литературно-критических биографий. Эйзенштейн посвятил С. Цвейгу главу в своих «Автобиографических записках» (том I наст. издания).

[50] *Малер* Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер. Продолжал и развивал музыкальные традиции венской школы (Бетховена, Шуберта), оказал большое влияние на некоторых композиторов XX в., в частности на музыкальный экспрессионизм.

[51] *Франц-Иосиф* (1830—1916) — император Австро-Венгрии.

[52] *Лесков* Николай Семенович (1831—1895) — русский писатель. «Ироническому переосмыслению... патетических форм» у Лескова Эйзенштейн посвящал главу «Сю и Лесков», оставшуюся неоконченной.

[53] *Тынянов* Юрий Николаевич (1894—1943) — советский писатель, литературовед и переводчик, автор историко-литературных исследований и романов об А. С. Пушкине, А. С. Грибоедове, В. К. Кюхельбекере и др. Повесть «Восковая персона» написана им в 1931 г.

[54] *Лонгфелло* Генри Уодсворт (1807—1882) — американский поэт, пытавшийся создать национальный американский эпос. На материале фольклора индейцев написал свою широко известную «Песнь о Гайавате» (1855).

[55] *По* Эдгар Аллан (1809—1849) — американский новеллист-романтик, создатель жанра так называемого «страшного рассказа».

[56] *Какой простор для «взыскующих града»...*— перефразированная цитата из послания апостола Павла. «Взыскующие града грядущего» — то есть ищущие царства божия. В переносном смысле применяется к людям, жаждущим новых идей, новых путей и т. п.

[57] *...приведенным выше осколком речи Клавдия...*— См. раздел «О строении вещей», стр. 63.

[58] *Беласко* Давид (1859—1931) — американский драматург и театральный режиссер реалистического направления.

[59] *Сарду* Викторьен (1831—1908) — французский драматург, автор многочисленных мелодрам, нравоучительных и исторических комедий.

[60] *Бирс* Амброз (1842—1914) — американский писатель, продолжатель традиций Эдгара По, мастер коротких «историй ужасов», построенных на острой фабуле. Сборник афористических сентенций «Лексикон циника» (полное издание под названием «Словарь дьявола») написан им в 1906 г. В русском переводе опубликован под названием «Словарь сатаны» («Вестник интернациональной литературы», 1928, № 2).

[61] *Дюма* (отец) Александр (1803—1870) — французский писатель, автор популярных романов: «Три мушкетера» (1844), «Граф Монте-Кристо» (1844—1845), «Королева Марго» (1846) и др. В 30-е гг. XIX в. выступал главным образом как драматург.

[62] *Пиа* Феликс (1810—1889) — французский драматург и политический деятель. В своих мелодрамах Ф. Пиа выражал протест против тирании, сочувственно рисовал жизнь бедноты. Лучшая пьеса его — «Парижский

грянчник» (1847), разоблачавшая преступность финансовой аристократии,— пользовалась огромным успехом в революционные дни 1848 г.

[63] *Пиксерекур* Гильбер (1773—1844) — французский драматург, писавший псевдоромантические мелодрамы с сентиментально-авантюрным оттенком. Получив прозвище «Корнель бульваров».

[64] *Кин* — центральный образ в пьесе А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство».

Дон Сезар де Базан — главный герой одноименной пьесы Ф. Дюмануара и Д'Эннери.

Отец Жан — главный герой в мелодраме Ф. Пиа «Парижский тряпичник».

Буридан — центральный образ в пьесе А. Дюма-отца «Tour de Nesle» («Нельская башня») (1843).

Туссен-Лувертюр — основной персонаж в одноименной пьесе французского драматурга А. Ламартина (1790—1869), посвященной руководителю негритянского восстания на острове Гаити.

Робер Макер — крупнейшая роль Фредерика Леметра. Впервые образ беглого каторжника Робера Макера в мелодраме Антье, Сент-Амана и Полианта «Постоялый двор в Адре» Леметр сыграл в 1823 г. В 1834 г. Ф. Леметр сам написал комедию «Робер Макер», в которой аферист и убийца становится крупным финансистом. Образ Робера Макера оказался обобщением типичных черт новой аристократии времен Июльской империи, его имя стало нарицательным. Высокую оценку дал этому образу К. Маркс. Оноре Домье создал два цикла гравюр, посвященных Роберу Макеру (1836—1838 и 1840—1841).

[65] *Готье* Теофиль (1811—1872) — французский поэт, романист и критик эпохи упадка романтизма, один из вождей группы «Парнас», автор известной «Истории романтизма».

[66] *Жанен* Жюль Габриэль (1804—1874) — французский писатель, критик и журналист. Романы Жанена написаны в духе «неистового романтизма». Его театральные фельетоны были собраны и изданы под названием «История драматической литературы».

[67] *Росций* Квинт (ок. 130 — ок. 62 гг. до н. э.) — выдающийся древнеримский комический актер, очень популярный у публики. Огромный успех Фредерика Леметра у публики и позволил Эйзенштейну назвать его «Росцием бульваров», в то время как современники называли Леметра «Le Talma de boulevard», по имени знаменитого трагика Тальма, игравшего в «Комеди Франсэз».

[68] *«Заза»* — американский фильм производства фирмы «Парамаунт» (1939, реж. Джордж Кьюкор).

[69] *Сансон* (Samson) Жозеф Изидор (1793—1871) — актер театра «Комеди Франсэз» и педагог, первый создатель сценического образа Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше.

[70] *Рашель* (1821—1858) — знаменитая трагическая актриса, с именем которой связано возрождение классицизма на французской сцене.

[71] *Дюма* (сын) Александр (1824—1895) — французский писатель и драматург, автор многочисленных мелодрам, в том числе знаменитой «Дамы с камелиями» (1852).

[72] *«Рюи Блаз»* — драма В. Гюго (1838).

[73] *...проблема комического построения.*— В течение ряда лет Эйзенштейн готовился к написанию исследования о проблемах комического.

В учебнике «Режиссура» (1934—1935) он посвятил специальный раздел комическому построению сценического действия и его теоретическому обоснованию (см. том IV наст. издания).

Кроме того, в архиве сохранились заметки и наброски 30-х и 40-х гг. к книге «Комическое». Этот план Эйзенштейна остался неосуществленным.

[74] *Жемье* Фирмен (1865—1933) — французский актер, режиссер и театральный деятель, сыгравший значительную роль в реалистической реформе французского театра.

[75] *Плиний* (старший) Гай Секунд (23—79) — древнеримский ученый и писатель, автор «Естественной истории в 37 книгах».

[76] *Зевксис* (последняя треть V в.— начало IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец. Работы Зевксиса не сохранились.

[77] *Медея* — героиня древнегреческой мифологии, волшебница, дочь царя Колхиды, помогавшая фессалийскому герою Ясону добыть золотое руно. Узнав об измене Ясона, умертвила его невесту и двух своих сыновей от Ясона. Миф о Медее неоднократно использовался в литературе начиная с античных времен и до наших дней, однако с разной трактовкой центрального образа. Если в трагедии Еврипида Медея трактуется как мать, добивающаяся равноправия в семье, то Сенека (см. прим. 82), о котором Эйзенштейн пишет ниже, представил ее как женщину дикой и необузданной страсти.

[78] *Федра* — персонаж древнегреческой мифологии, дочь критского царя Миноса и жена афинского царя Тесея. Пасынок Федры Ипполит отверг ее любовь. Оклеветав его, Федра покончила жизнь самоубийством. Миф о Федре лег в основу многих произведений античной и классицистической драмы.

[79] *Горации* — патрицианский род в Древнем Риме. По преданию, братья Горации — три римских юноши-близнеца — победили в единоборстве трех альбанских близнецов Куриациев. Результатом этой победы было подчинение Риму города Альба-Лонга.

[80] *...через подвижника и святого, способного «провонять»...* — Эйзенштейн имел в виду образ старца Зосимы из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

[81] *Майков* Аполлон Николаевич (1821—1897) — русский поэт, состоявший в переписке с Ф. М. Достоевским.

[82] *Сенека* Луций Анней (р. между 6 и 3 гг. до н. э.— ум. 65 г. н. э.) — древнеримский философ, политический деятель и писатель, автор девяти трагедий («Эдип», «Федра», «Медея» и др.).

[83] *Марло* Кристофер (1564—1593) — английский драматург, предшественник Шекспира, автор «Трагической истории доктора Фауста», «Мальтийского жида», «Тамерлана Великого» и др. трагедий.

[84] *Бен Джонсон* (1573—1637) — английский драматург, автор комедий «Варфоломеевская ярмарка», «Вольпоне» и др.

[85] *Уэбстер* (Вебстер) Джон (ок. 1580—1625) — английский драматург, автор трагедии «Белый дьявол» и др.

[86] *«Теория юморов»* Бена Джонсона, практически воплощенная в его пьесах и изложенная в прологах к ним, требует изображения таких характеров, в которых господствовала бы одна, определяющая черта — «юмор». Понятие «юмора» у Бена Джонсона восходит к средневековым

представлениям о психическом складе человека, который якобы определяется «жизненным соком» («Humor»).

[87] В рукописи к этому месту приложена записка: «Цитату из «Грозы» — найти». По всей вероятности, Эйзенштейн намеревался привести здесь следующие слова Катерины из драмы А. Н. Островского «Гроза» (действие I, явл. 7): «...А знаешь, в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют...» (А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, стр. 222).

[88] *«Седьмая печать Апокалипсиса».*— У Эйзенштейна ошибка: речь идет о картине Эль Греко «Снятие пятой печати» (после 1610).

[89] *Баррес* Морис (1862—1923) — французский писатель, автор книги «El Greco ou le Secret de Tolède» (1912).

[90] *Существует эта картина в целых четырех вариантах.*— Известно около семи полотен «Изгнания торгующих из храма», приписываемых кисти Эль Греко, и несколько копий его мастерской. Ниже Эйзенштейн сам перечисляет пять авторских вариантов. Цифрой «четыре» он обозначил, вероятно, наиболее отличающиеся друг от друга полотна.

[91] *«Лаокоон»* — картина Эль Греко, созданная в 1606—1610 гг. (хранится в Национальной галерее, Вашингтон).

«Снятие пятой печати» — см. прим. 88.

626

«Концерт ангелов в облаках» — деталь (верхняя часть) картины Эль Греко «Благовещение» (1593, Музей Бильбао).

[92] *...делает такой поразительной и захватывающей его «Бурю над Толедо».*— Сохранилась дневниковая запись Эйзенштейна от 1 февраля 1947 г., в которой он так характеризует живописный метод Эль Греко: «У Эль Греко уже не «lume riflesso» *, а просто схватка двух произвольно контрастно выбранных цветовых порывов темперамента, конструирующих форму, объем, изображение, или дематериализованный порыв эмоции, наспех накидывающий на себя ускользающий облик плаща или мантии, рясы или ризы» (архив П. М. Аташевой).

Принцип патетизации пейзажа в «Буре над Толедо» Эль Греко Эйзенштейн подробно анализирует в разделе «Неравнодушная природа» (см. наст. том, стр. 396—397).

[93] *Дель Сарто* Андреа (1846—1531) — итальянский художник эпохи Возрождения, представитель флорентийской (тосканской) школы.

[94] *...столкнуть лбами Ренессанс и барокко...*— Эйзенштейн имеет в виду книгу немецкого искусствоведа Генриха Вёльфлина (1864—1945) «Ренессанс и барокко».

[95] *Браманте* Донато (1444—1514) — итальянский архитектор эпохи Возрождения, автор церкви Санта Мария делла Грацие (Милан) и др. В 1504 г. начал работу над проектом собора св. Петра в Риме.

[96] *Пиранези* Джованни Баттиста (1720—1778) — итальянский гравер и архитектор. Автор огромного количества гравюр, темами которых являются древний и современный для Пиранези Рим или грандиозные архитектурные фантазии. Основными считаются циклы: «Римские древности», «Виды Рима» и др. В следующей главе Эйзенштейн анализирует две гравюры Пиранези из его циклов «Фантазии на тему темниц» (ок. 1745—1750 и ок. 1761).

* — «световой рефлекс» (итал.).

[97] *Бенуа* Александр Николаевич (1870—1960) — русский художник, театральный декоратор, искусствовед, глава группы «Мир искусства». Эйзенштейн цитирует его «Историю живописи всех времен и народов».

[98] Рукопись главы не имеет названия. Оно здесь дается по записке, датированной 4 июля 1947 г., в которой Эйзенштейн, в частности, пишет: «Собственно говоря, вторая тема в каждой главке есть или должна быть отчеканена. По типу «Элина, или Спасенная добродетель»: «Пиранези, или Текучесть форм».

[99] *Маро* Даниэль (ок. 1663—1752) — французский гравер и театральный художник.

[100] *Эделинк* Жерар (1640—1707) — французский гравер, мастер резцовой гравюры.

[101] *Хогарт* Уильям (1697—1764) — английский живописец, график, гравер и теоретик искусства, автор известного трактата «Анализ красоты».

[102] *Нантейль* Робер (1623—1678) — французский гравер и рисовальщик.

[103] *Меллан* Клод (1598—1688) — французский гравер и рисовальщик.

[104] *Калло* Жак (ок. 1592—1635) — французский гравер и рисовальщик, один из основоположников реалистического направления в живописи. Основными произведениями Калло считаются серии «Балли» (1629), «Каприччио» (1617—1623), «Бедствия войны» (1632—1633) и др. Две гравюры Калло «Искушение святого Антония» относятся к 1615 и 1635 гг.

[105] *...образ лестницы, перебрасывающейся из одного мира в другой, с неба на землю, мы знаем еще по библейской легенде о сне Иакова.*— Ветхозаветному Иакову, по библейской легенде, приснилась лестница, соединившая землю и небеса. По ней поднимались и спускались ангелы, а с разверзшихся небес смотрел на землю сам бог Саваоф.

[106] *Рядом — юный Пикассо, Глез, Метценже* — французский художник Поль Сезанн (1839—1906) утверждал: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите» («Мастера искусств об искусстве», т. III; М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 219). Эта формула Сезанна выразила задачу одного из направлений живописи XX в.— кубизма, программа которого была изложена французскими художниками Альбером Глезом (1881—1953) и Жаном Метценже (р. 1883) в книге «О кубизме» (1912).

[107] *«Нет — вы!»* — В монументальной «Гернике» (1937) Пикассо отобразил варварское разрушение города Герники немецкими и испанскими фашистами в годы гражданской войны испанского народа (1936—1939).

[108] *В основе композиции ее ансамблей... лежит такой же своеобразный «танец», как и в основе создания творений музыки, живописи, кинематографического монтажа.*— Это утверждение опровергает упреки некоторых критиков в том, будто Эйзенштейн механически переносил законы одного искусства в другое. На самом деле, как это очевидно следует из данного утверждения и из всего исследования в целом, Эйзенштейн ищет общие эстетические закономерности, приобретающие в каждом виде искусства специфические формы проявления, но принципиально единые для всей системы искусств.

[109] *Трианон* — дворец в Версале, украшенный росписью и скульптурой в стиле рококо.

[110] *Гопурам* — надвратная башня индийских храмов, богато украшенная скульптурой. Наряду с реалистическими изображениями животных здесь

встречаются также фигуры фантастических чудовищ, некоторые из которых описаны Эйзенштейном.

[111] *Барнум* Финеас Тейлор (1810—1891) — американский цирковой антрепренер, развернувший широкую деятельность в Америке и в Европе.

[112] *Ушмал* (Ушмаль) — один из древнейших городов, основанный в 897—1007 гг. на севере полуострова Юкатан.

[113] *Де Квенси* Томас (1785—1859) — английский писатель-романтик, автор очерков о В. Шекспире, Дж. Мильтоне и др. Автобиографическая «Исповедь английского опиомана» написана им в 1821 г.

[114] *Уодсворт* (Водсворт) Вильям (1770—1850) — английский поэт, представитель «озерной школы», мастерски выражавшей через пейзаж тончайшие психологические переживания.

[115] *Кольридж* Сэмюэль Тейлор (1772—1824) — один из поэтов «озерной школы», соавтор Уодсворта по сборнику «Лирические баллады». Как и Де Квинси, Кольридж был наркоманом. По утверждению биографов, поэма Кольриджа «Кубла-Хан» является записью его видений в состоянии опьянения опиумом.

[116] *Квиетизм* (от лат. quietus — покой) — религиозно-этическое католическое учение, возникшее в XVIII в. и богословски обоснованное испанским проповедником Мигелем де Молиносом и французским писателем Ф. Фенелоном, которые противопоставили свободомыслию французского философа П. Бейля проповедь пассивно-созерцательного отношения к жизни и непротивления злу. Эстетическое выражение восточного «квиетизма» — созерцательности философий древних Индии и Китая — подробнее рассмотрено Эйзенштейном в разделе «Неравнодушная природа» (см. наст. том).

[117] *Еса, Бусон* (1716—1783) — японский художник и поэт.

[118] *Святой Иоанн святейшего креста...* — Эйзенштейн имеет в виду Хуана де ла Крус (1542—1591), испанского поэта-мистика, получившего прозвище «доктор Экстатик» и посмертно причисленного к лику святых.

[119] *Фра Беато Анжелико* (ди Пьетро Гвидо) (1387—1455) — итальянский художник, один из крупнейших живописцев Флоренции эпохи Возрождения.

[120] *Бодисатва* — одно из воплощений Будды. Скульптурные и живописные изображения бодисатв украшают многие древнеиндийские храмы. Некоторые из них вошли в сокровищницу мирового искусства.

[121] *«Генеральная линия»* — название первоначального варианта фильма «Старое и новое».

[122] *Павленко* Петр Андреевич (1899—1951) — русский советский писатель и кинодраматург. Участвовал в создании киносценариев «Яков Свердлов» (1940), «Композитор Глинка» (1952) и др. Совместно с С. М. Эйзенштейном написал сценарий фильма «Александр Невский» (1938) и начал работу над замыслом «Ферганский канал» (см. том V наст. издания).

[123] *Так, только к июню месяцу 1947 года... разработка применения этого принципа на практике становится реальностью.* — Эйзенштейн оперирует здесь данными американской печати, бывшими у него под рукой. Принцип многоступенчатой ракеты, предсказанный К. Э. Циолковским, был практически осуществлен в последующие годы советской космонавтикой.

[124] *Стайн* (Stein) Гертруда (1874—1946) — американская писательница, представительница модернизма, автор книг «Три жизни», «Автобиография Алисы Токлас» и др. Оказала известное влияние на формирование стиля молодого Хемингуэя.

[125] Далее в рукописи говорится: «В другом месте мы вскользь коснулись патетической «техники», в которой композиционно построено знаменитое место в «птице-тройке» в «Мертвых душах». В третьем — городничий сам себе показывает кукиш». Однако в рукописи «Пафоса» не оказалось перечисленных здесь примеров. В ЦГАЛИ хранится план-набросок, точно указывающий содержание и место в исследовании «Пафос» двух ненаписанных фрагментов о «Мертвых душах» Н. В. Гоголя:

«10.VI — 47 г. «Гоголь и пафос». «Птица-тройка».

1) *Гоголь. «Птица-Тройка».*

1. Чичиков в тройке.
2. Тройка вообще.
3. Выдумать мог только «бойкий народ».
4. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка...»

(формула атомной бомбы)

Кислов[одск], 10/VI—47 г.

2) *Гоголь.* Формула Уитмена — Чичиков и реестр мертвых мужиков (том I, гл. VII). Прямо вслед и как следствие «Скупого рыцаря»» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1044).

[126] *«Инферно» и «Пургаторио» законченных частей «Мертвых душ»...* — Inferno — ад, purgatorio — чистилище *(лат.)*. Название соответственно первой и второй частей «Божественной комедии» Данте. Эйзенштейн намекает здесь на гоголевский замысел «Мертвых душ». Русский литературовед Д. Н. Овсянико-Куликовский, характеризуя этот замысел, писал, что великая поэма Гоголя «должна была изобразить сперва все дурное и темное» в природе русского человека, а потом обнаружить хорошие задатки, скрытые в ней, и, наконец, указать Руси путь к возрождению, к лучшему будущему... Рассказ о похождениях Павла Ивановича Чичикова превращался в поэтическое созерцание Руси «из прекрасного далека», в скорбное повествование о северороссийской «тьме и пугающем отсутствии света», наконец, в морально-религиозную поэму — о русском «аде» (часть 1), «чистилище» (часть 2) и «рае» (часть 3). Такова была концепция, внушенная «Божественной комедией» Данте, которую Гоголь не переставал перечитывать в Италии, где он и работал над «Мертвыми душами» (Д. Н. Овсянико-Куликовский, Собрание сочинений, т. I, Гоголь, М.—П., ГИЗ, 1923, стр. 32—33).

[127] *Плевако* Федор Никифорович (1843—1908) — русский юрист и судебный оратор. На скандальном процессе игуменьи Митрофании, бывшей баронессы Розен, связанной темными махинациями с крупными спекулянтами и дельцами, Плевако воскликнул: «Выше, выше стройте стены вверенных вам общин, чтобы миру не видно было дел, творимых вами под покровом рясы и обители!»

[128] *Кокто* Жан (1889—1963) — французский писатель, художник, режиссер театра и кино, член Французской Академии. Иронический пассаж

Кокто о модах Эйзенштейн цитировал в исследовании «Монтаж» (см. том II наст. издания, стр. 398—399).

[129] *Когда-то Андрей Белый поражал читателей цитатой из «Невского проспекта», предвосхищающей Пикассо.*— В этом месте рукописи Эйзенштейн сделал знак сноски, однако цитату не привел. В ЦГАЛИ хранится следующая выписка из книги А. Белого «Мастерство Гоголя», помеченная «К ... «Гоголю — Пиранези»:

«...его (Гоголя.— *С. Э.*) описание города урбанистично до урбанистов; Париж: «пораженный... блеском улиц, беспорядком крыш, гущиною труб, безархитектурными, сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих... боковых стен... толпой золотых букв, которые лезли на стены, на крыши... на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей... из зеркальных стекол... Париж...— жерло, водомет, мечущий искры новостей... мод мелких... законов ...Волшебная куча вспыхнула... дома стали прозрачными» и т. д. («Рим»)».

«...Гоголю свойственно видеть играющей «толпу стен», как ее видим мы из трамвая: с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу: «Тротуар несся... кареты со скачущими лошадьми казались недвижными, мост растягивался и ломался... на арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась навстречу...» («Невский проспект»)». А. Белый, Маст[ерство] Гоголя, стр. 309». (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1412).

[130] *...Гоголь предвосхитил мысли о доме на столбах Ле Корбюзье...*— В своих известных «Пяти тезисах» французский архитектор Ле Корбюзье писал: «В постройке можно отделить несущие части от не несущих. Вместо прежних фундаментов, на которых постройка покоилась без контрольного расчета, появляются расчлененные фундаменты, на месте прежних стен — отдельные столбы... Они поднимаются непосредственно из земли до 3, 4, 6 и т. д. метров и несут на этой высоте первый этаж. Помещения, таким образом, избавлены от сырости, они имеют достаточно света и воздуха, строительный участок превращается в сад, который проходит под домом...» («Архитектура современного Запада», М., Изогиз, 1932, стр. 40).

[131] *...американца Райта, «отца прозрачных домов»...*— Фрэнк Ллойд Райт (1869—1961) — американский архитектор, оказавший большое влияние на архитектуру XX в. Основные принципы творчества Райта — отказ от декоративной стилизации, замена фасадной плоскости архитектурой «трех измерений», стремление связать дом с окружающим ландшафтом. Исходя из них, Райт широко применяет стекло, перемежает закрытые пространства с открытыми террасами и площадками, добиваясь «прозрачности» здания и «синтеза» его с природой.

[132] *...башню Татлина.*— Татлин Владимир Евграфович (1885—1952) — русский художник. В 1922 г. создал проект памятника Третьему Интернационалу в виде колоссальной башни, разработанный в духе конструктивизма.

[133] *Галион* — старинный парусный корабль.

[134] *Геликоптер* — вертолет.

[135] *Григорианское унисонное пение* — исполнение мужским хором в унисон католических религиозных песнопений, сформировавшихся на рубеже VI—VII вв. при участии папы Григория I.

[136] *Гершвин* Джордж (1898—1937) — американский композитор, положивший начало так называемому «симфоническому джазу». Широко ис-

пользовал в своем творчестве мелодику и ритмику негритянской народной музыки.

137 *Шопенгауэр* Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист.

138 *...перескок массы в энергию, согласно формуле Эйнштейна «раскрепощающей» небывалый запас природных сил во взрыве атомной бомбы.*— Альберт Эйнштейн (1879—1955), крупнейший физик-теоретик XX в., открыл один из фундаментальных законов природы — соотношение между массой и энергией вещества. Формула этого закона ($E = mc^2$) сыграла огромную роль в развитии ядерной физики.

139 *Интроспекция* — самонаблюдение, непосредственное наблюдение состояний сознания самим переживающим их.

140 *Теургия* — одна из разновидностей т. н. «мистического знания», якобы предполагающего вхождение в связь с богами и духами. Понятие «теургия» было распространено в символистской литературе начала XX века.

141 *Манреса* (Манреза) — город в северо-восточной Испании. В Манресе находился монастырь доминиканского ордена, где в 20-е гг. XVI в. предавался самобичеваниям Игнаций Лойола.

142 *Лойола* Игнаций (1491—1556) — основатель самой реакционной организации католической церкви — ордена иезуитов. Провозглашен в 1622 г. «святым». Автор «Духовных упражнений» («Духовных экзерциций») — тщательно разработанной системы иезуитского воспитания.

143 *...попытки гностического всматривания...*— гностическое — здесь в смысле познавательное.

144 *Жорж Санд* (псевдоним Авроры Дюдеван, 1804—1876) — французская писательница, автор романов «Орас» (1841), «Консуэло» (1842—1843) и др.

145 *Александр VI Борджиа* — римский папа (1442—1503), представитель аристократического флорентийского семейства Борджиа.

146 *Бенкендорф* Александр Христофорович (1783—1844) — реакционный политический деятель эпохи Николая I, с 1826 г.— шеф жандармов и начальник III отделения, один из ярых врагов А. С. Пушкина.

147 *Гафиз* (Хафиз) Шамседдин Мохаммед (ок. 1325—1389) — классик персидской и таджикской литературы, воспевший в своих газелях возвышенную любовь, радости жизни и природу.

148 *Симонов* Константин Михайлович (р. 1915) — русский советский писатель. Лирическое стихотворение «Жди меня», упоминаемое Эйзенштейном ниже, написано им в 1941 г.

149 *...иероглифика помогла мне освоить и понять систему монтажной речи...*— О связи между принципами иероглифики Востока и законами киномонтажа Эйзенштейн писал в статье «За кадром» (см. том II наст. издания).

150 *...нормы... чувственного мышления, как ящик Пандоры, скрывающего весь синтаксис языка форм искусства.*— С начала 30-х гг. Эйзенштейн начинает углубленно интересоваться проблемами творческого процесса, стремясь установить связь между наиболее общими эстетическими закономерностями и законами развивающегося человеческого сознания. В результате многолетних исследований и наблюдений он приходит к выводу, что в процессе создания произведения искусства принимают участие не только те слои человеческой психики, которые соответствуют уровню логического познания действительности, но в него включаются глубинные сферы, исторически сформировавшиеся еще в эпоху дологического (прало-

гического), чувственного познания мира человеком. Эйзенштейн задумывал несколько работ о пралогике и ее влиянии на построение художественного произведения, однако ни одну из них не успел завершить. В общих чертах он изложил эту концепцию в своем выступлении на творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 г. (см. том II наст. издания).

Здесь Эйзенштейн шутливо сравнивает чувственное мышление с ящиком Пандоры, имея в виду древнегреческий миф о том, как любопытная Пандора раскрыла подаренный ей Зевсом ящик, наполненный бедствиями, которые разлетелись по свету и из которых Пандора успела удержать в руках лишь обманчивую надежду.

[151] *...Гертруда Стайн, с которой я еще успел повстречаться в Париже в 1929 г.*— Эйзенштейн сделал в рукописи пропуск, намереваясь привести «несколько образцов ее писаний и фрагмент пародии на них».

[152] *...смеясь, расстаемся мы с (преодоленным) нашим прошлым.*— Здесь перефразировано известное высказывание Карла Маркса: «...человечество весело расставалось со своим прошлым» (К. Маркс, К критике гегелевской философии права.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. I, стр. 418).

[153] *Сведенборг* Эммануил (1688—1722) — шведский ученый, теолог. Автор книги «Небесные тайны» — аллегорического комментария к Библии.

[154] *Теософский «трехсубстанционный» человек... «астральное» тело в «ментальном», «ментальное» — в «материальном»* — представление о человеке, утверждавшееся теософами, которые облекали мистическое содержание своего учения в формы умозрительных логических построений.

[155] *«Седьмое покрывало»* — английский фильм, снятый в 1946 г. режиссером Комптоном Беннеттом, производство «Сидней Бокс продакшн».

[156] *...открытия супругов Кюри или Пастера...*— Пьер Кюри (1859—1906), и Мария Склодовская-Кюри (1867—1934) — физики, открытия которых в области радиоактивности урана заложили основу современной ядерной физики. Луи Пастер (1822—1895) — французский биолог, основоположник науки об иммунитете.

[157] *Томсон* Джозеф Джон (1856—1940) — английский физик, лауреат Нобелевской премии, один из основоположников современной науки о строении атома.

[158] *«Св. Анна, божья матерь и младенец Иисус вместе со св. Иоанном» Леонардо да Винчи* — Эйзенштейн приводит здесь название и описывает ниже сюжет подготовительного картона к картине «Святая Анна и богоматерь с младенцем», на которой св. Иоанн заменен ягненком. Однако принцип композиции картона сохранен и развит в окончательном варианте картины.

[159] После этой фразы Эйзенштейн сделал в рукописи пропуск, намереваясь привести цитату из книги Зигмунда Фрейда «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» (в русском издании — «Леонардо да Винчи»). Ссылаясь на действительный факт из биографии художника (Леонардо воспитывался в доме своей матери, а затем в доме мачехи — законной жены отца), Фрейд истолковывает сюжет «Святой Анны» психоаналитически — как криптограмму ситуации «младенец с двумя матерями». В отличие от Фрейда, Эйзенштейн видит в картине патетический образ единства поколений, гениальная разработка которого определила непреходящее значение этого шедевра.

III. ЕЩЕ РАЗ О СТРОЕНИИ ВЕЩЕЙ

Статья написана в 1940 г. и частично переработана автором в 1945—1946 гг. Первый вариант был опубликован в журнале «Искусство кино», 1940, № 6, стр. 27—32. Публикуется второй вариант по машинописному подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

Статья «Еще раз о строении вещей» была заново отредактирована и дополнена С. М. Эйзенштейном во время его работы над книгой «Неравнодушная природа». В плане книги (см. комментарий к разделу «Пафос») он отвел этой небольшой статье место целого раздела, основная задача которого — внести существенное уточнение к ходу анализа, начатого двумя первыми разделами. Если в статье «О строении вещей» исследуются важнейшие закономерности построения выразительной композиции, а в «Пафосе» доказывается их универсальный для искусства характер, то здесь Эйзенштейн предостерегает от вульгарного истолкования его выводов. Универсальность основных композиционных закономерностей вовсе не означает, по Эйзенштейну, единообразия стилистики и художественных приемов и решений, ибо эти закономерности прежде всего проявляются не во внешних формальных признаках и неповторимых конкретных решениях, а в самом принципе «строения вещи».

Сравнительный анализ двух шедевров советского кино — «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев» — не только подтверждает это теоретическое положение статьи. Здесь страстно и убедительно излагаются взгляды Эйзенштейна — историографа нашего кино на такие проблемы, как традиции и новаторство в советском киноискусстве и характер преемственности разных его периодов.

[1] *В книге по режиссуре, которую я пишу уже много, много лет...* — Эйзенштейн упоминает здесь о книге «Режиссура», над которой он работал начиная с 1934 г. Первый том этого фундаментального труда, почти законченный им, публикуется в IV томе наст. издания.

[2] *«Home, Sweet Home»* («Дом, милый дом») — популярная американская песня на слова поэта Джона Хоуарда Пейна (1791—1852).

[3] *Кросби* Бинг (р. 1904) — исполнитель эстрадных песен, актер американского кино и телевидения.

[4] *Марс* — псевдоним Анны Бутэ (1779—1847) — французская актриса, долгое время исполнявшая главные роли в театре Комеди Франсэз.

[5] *Дорваль* Мари (1798—1849) — французская актриса, крупнейшая представительница романтического направления, игравшая в театрах парижских Бульваров, главным образом в театре «Порт Сен-Мартен».

[6] *Бокаж* Пьер (1799—1862) — французский актер-романтик, партнер Ф. Леметра и М. Дорваль по театру «Порт Сен-Мартен».

[7] *«Робин Гуд»* (1923, реж. А. Дуэн) и *«Багдадский вор»* (1924, реж. Р. Уолш) — американские «боевики» с участием популярного актера 20-х гг. Дугласа Фербенкса. *«Серая тень»* (оригинальное название «Тайна серого призрака», 1917, реж. Э. Джонсон) и *«Дом ненависти»* (1918, режиссер Д. Сейц) — американские многосерийные приключенческие драмы.

[8] *Ленский* Александр Павлович (1847—1908) — русский театральный деятель, с 1876 — актер, с 1907 — главный режиссер московского Малого театра.

[9] *Савина* Мария Гавриловна (1854—1915) — русская актриса, с 1874 — ведущая артистка петербургского Александринского театра.

[10] *Дитрих* Марлен (р. 1902) — немецкая киноактриса. Актерскую деятельность начала в Германии, в театре Макса Рейнгардта. В начале 30-х гг. уехала в США. Лучшие свои роли сыграла в фильмах Дж. Штернберга «Голубой ангел» (1930), «Марокко» (1930), «Белокурая Венера» (1932), а в последние годы — в фильмах «Свидетель обвинения» Б. Уайльдера и «Нюрнбергский процесс» С. Креймера.

[11] *Штернберг* Джозеф фон (р. 1894) — американский режиссер, начавший свою деятельность в Голливуде в 1925 г. Фильм «Марокко» (по пьесе Бенно Виньи «Эми Жолли») снял в 1930 г.

[12] *... во всю ширь раскрытой сцены.*— Имеются в виду спектакли «Ревизор» (1927) и «Горе уму» (1928), поставленные В. Э. Мейерхольдом.

[13] *Ганс* Абель (р. 1889) — французский кинорежиссер, поэт, писатель, философ и актер. Известен своими фильмами «Я обвиняю» (1919), «Колесо» (1923), «Наполеон» (1927) и др.

[14] *Журден* — герой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Упомянут в статье К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство» (глава «Критическая критика как торговец тайнами...») (Сочинения, т. III, стр. 194).

[15] *... отличные друг от друга физиономии.*— Концепция С. М. Эйзенштейна, характеризующая первое пятнадцатилетие советского кино (1919—1934), изложена им в докладе на творческом совещании кинематографистов в 1935 г. (том II, наст. изд.) и в статье «Средняя из трех» (публикуется в томе VI).

[16] *... пафос, по словам Маркса, казался разлитым во все закоулки обыденной жизни и быта* — Эйзенштейн, вероятно, имеет в виду следующее высказывание Карла Маркса в его труде «18 брюмера Луи Бонапарта»: «Буржуазные революции, как, например, революция XVIII века, стремительно несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого, люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, прежде чем оно успеет трезво освоить результаты своего периода бури и натиска.» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. 1, М., 1949, стр. 215).

[17] *Сен-Жюст* Луи Антуан (1767—1794) — деятель французской буржуазной революции XVIII в., один из руководителей партии якобинцев, блестящий оратор.

[18] *Жорес* Жан (1859—1914) — деятель международного социалистического движения, историк и выдающийся оратор, автор четырехтомной истории французской революции.

[19] *Роллан* Ромен (1866—1944) — французский писатель, музыковед, общественный деятель, автор романов «Жан Кристоф» (1904—1912), «Очарованная душа» (1922—1933), «Кола Брюньон» (1918), цикла «Драмы революции» (1898—1939) и др.

IV. НЕРАВНОДУШНАЯ ПРИРОДА

Написано весной — летом 1945 г. Не публиковалось (за исключением отрывка, посвященного С. С. Прокофьеву и переработанного автором в статью «ПРКФВ»,— см.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искус-

-тво», 1956, стр. 129—145, и фрагментов, напечатанных в журнале «Искусство кино», 1962, № 11, стр. 99—122). Публикуется по авторизованному машинописному тексту (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Содержание этого раздела гораздо шире того определения темы, которое дано в подзаголовке («Музыка пейзажа и судьбы монтажного контрапункта на новом этапе»). Но многотемность исследования, сочетающего теорию и публицистику, анализ произведений искусства и личные воспоминания, разбор проблем кинематографа и ассоциации из отдаленнейших, казалось бы, областей заключают в себе и внутреннее единство.

Единство это вытекает из общего хода исследований, начатых работой «О строении вещей». Сформулированная там мысль о том, что «настоящая композиция всегда неизменно человечна», в данном разделе получает новое развитие.

Здесь речь идет о тех путях творчества — и прежде всего творчества композиционного,— на которых среда, окружающая действующих лиц произведения (будь то пейзаж, интерьер или бытовая предметность), становится сферой выражения человеческих эмоций, человеческих отношений, взглядов художника на связи человека с миром. Тем самым «фон», окружающий персонажи и их действия, «очеловечивается» и приобретает действенный поэтический смысл. Всем ходом своей мысли Эйзенштейн утверждает: ни один элемент изображения, ни одна область выразительной техники кинематографа не может оставаться вне главной задачи: создать образ человека, передать его эмоцию, выразить эстетическое отношение человека к миру.

Пути опосредованного выражения человеческого начала в фильме рассматриваются Эйзенштейном так широко и конкретно, как нигде в мировой кинотеории. Пейзаж, интерьер, световое решение кадра, ритмическое соотношение между зрительным и звуковым образом — каждое в этом ряду предстает как особая область выражения, таящая в себе огромную образную энергию. Эйзенштейну необходимы все эти средства, взятые в полной мере возможностей каждого из них. И здесь наглядно выступает прямая связь между практикой Эйзенштейна-режиссера и исследованиями Эйзенштейна-теоретика.

Кинематограф рассматривается Эйзенштейном как наследник многовековой эстетической культуры. На страницах «Неравнодушной природы» закономерно возникает тема творческого могущества человека, осваивающего мир. Автор опирается на опыт истории искусств и — еще шире — на различные проявления эстетического чувства человека, выходящие за пределы собственно художественной деятельности. Речь идет не только о патетике пейзажной живописи или (на заре искусства) образности форм древних сосудов — но и о таких неожиданных областях, как физиогномика и графология. Последние интерпретированы здесь именно как проявления интуитивного дара человека, способности к целостному восприятию и освоению объекта — то есть в прямом родстве с эстетической способностью. Рассматривая многообразие выразительных проявлений человеческой индивидуальности, Эйзенштейн отбрасывает прочь псевдонаучные и мистические толкования. А ссылаясь на высказывания художников и ученых разных эпох и подчас резко различных направлений мысли, он ставит цитаты и ссылки в новый, свой собственный контекст, подвергая их своеобразному «монтажному» переосмыслению, подчиняя все своей основной мысли о творческом «неравнодушии» человека.

По сравнению с предыдущими раздел «Неравнодушная природа» отразил новую ступень осмысления композиционных закономерностей фильма как органического целого. Эйзенштейн с самого начала утверждал в своем творчестве строжайшую закономерность композиционного построения. Ища теоретический «ключ» к этому, он прибегнул к критериям «золотого сечения — метро-ритмической пропорции пространственных искусств (см. раздел «О строении вещей»). В разделе «Неравнодушная природа» Эйзенштейн не опровергает этих критериев, но и не касается их: они оказались далеко не всеобъемлющи. И теперь он исходит из более общих критериев закономерной композиции — несравненно более гибких, свободных от обнаженного математизма золотого сечения, гораздо конкретнее применимых к кинообразу с его динамической природой. Речь идет о *музыкальных* критериях.

На протяжении всего раздела Эйзенштейн формулирует проблемы композиции фильма при помощи музыкальных терминов. Это не есть механическое перенесение принципов музыкального искусства как такового на кинематографическую форму. Эйзенштейн имеет в виду те законы ритма и всеобщей соизмеренности, которые получили наиболее чистое и развитое выражение в области музыки — но отнюдь не чужды другим искусствам. Здесь они прослежены в изобразительном искусстве, в поэзии и, естественно, в кино. Музыкальные критерии имели для Эйзенштейна большое методологическое значение. Опираясь на термины полифонической музыки, он наиболее отчетливо определил линию своих собственных устремлений в области кинематографической формы — от «Броненосца «Потемкин» до «Ивана Грозного». И наконец, оценивая дальнейшие перспективы развития принципов монтажа, Эйзенштейн видит новую тенденцию кинопоэтики в «музыкальной непрерывности» монтажной ткани.

[1] *В предыдущей статье...* — Имеется в виду исследование «О строении вещей».

[2] *Шёнберг* Арнольд (1874—1951) — австрийский композитор, теоретик и педагог, экспрессионист, впоследствии — создатель «атональной» системы.

[3] *Сен-Санс* Камиль (1835—1921) — французский композитор.

[4] *...которые в работах Ман Рея и Кавальканти, сняв с пейзажных симфоний конкретную направленность эмоции...* — Речь идет о фильме Ман Рея «Морская звезда» (1927) и, по-видимому, о фильме Кавальканти «Только время» (1926) — характерных для французского «Авангарда» экспериментальных произведениях, в которых утверждение оптической выразительности было оторвано от задач освоения реальной жизни (как у Ман Рея) или связано с ними внешне (как у Кавальканти). Ман Рей (р. 1890) — французский художник-фотограф, в 20-е гг. примыкавший к дадаистам и сюрреалистам. Участвовал в создании сюрреалистических фильмов. Кавальканти, Альберто (р. 1897) — бразильский кинорежиссер, до 1949 г. работавший в Европе. В 30-е гг. проявил себя как крупный мастер документального кино (в Англии).

[5] *Головня* Анатолий Дмитриевич (р. 1900) — советский кинооператор, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор. Снятые им фильмы В. И. Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана») сделали его одним из родоначальников советской операторской школы.

[6] *«Мать»* — фильм по мотивам романа М. Горького, автор сценария Н. Зархи, режиссер-постановщик В. И. Пудовкин, оператор А. Д. Головня. Производство «Межрабпом — Русь», Москва. 1926.

[7] *«Шинель»* — фильм по мотивам повести Н. В. Гоголя, режиссеры-постановщики Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг, оператор А. Н. Москвин, производство «Госкино», Ленинград, 1926.

[8] *Гонзаго* (Гонзага) Пьетро Готтардо (1751—1831) — знаменитый итальянский театральный декоратор и архитектор, долго работавший в России.

[9] *Маринетти* Филиппо Томазо (1876—1944) — писатель, глава реакционного итальянского футуризма.

[10] *Цара* Тристан (1896—1964) — французский писатель, один из создателей «дадаистического» течения.

[11] *Конфуций* (Кун-Цзы) (551—479 до н. э.) — древнекитайский философ.

[12] *Чосер* Джеффри (1340—1400) — английский писатель, автор «Кентерберийских рассказов».

[13] *...чисто пиктографический иероглиф...* — Речь идет о древнейшей форме письменности, обозначавшей предметы и действия условными рисунками. Интерес Эйзенштейна к пиктографии и иероглифике был связан с исследованием законов монтажа (см. статью «За кадром», том II).

[14] *Хокусаи*, Кацусика (1760—1849) — великий японский живописец и рисовальщик.

[15] *Просодия* (греч.) — в стихосложении — система соотношений между слогами.

[16] *«Тристрам Шенди»* («Жизнь и приключения Тристрама Шенди, джентльмена») — роман английского писателя Лоуренса Стерна (1713—1768).

[17] ... в *«Заявке» 1928 года* ... — «Будущее звуковой фильмы. Заявка» — см. том II, раздел «Приложения».

[18] *Теккерей* Уильям Мейкпис (1811—1863) — английский романист; ему принадлежит также несколько работ о художниках-карикатуристах.

[19] *Крюикшенк* (Крукшенк) Джордж (1792—1878) — английский график и книжный иллюстратор.

[20] *(«Рассвет перед Ледовым побоищем»).* — Анализ сцены рассвета из «Александра Невского» см. в статье III исследования «Вертикальный монтаж» (том II).

[21] *Форшлаг* — музыкальный термин, обозначающий маленькую ноту, поставленную на расстоянии тона или полутона перед гармонической.

[22] *Марр* Николай Яковлевич (1864—1934) — советский ученый-лингвист, создатель теории происхождения языка, ряд положений которой подвергся впоследствии критике.

[23] *У Дао-цзы* (первая половина VIII в.) — один из известнейших живописцев Древнего Китая.

[24] *Сессю* (1420—1506) — видный художник так называемого японского Возрождения, последователь китайской «северной» школы живописи.

[25] *Го Си* — китайский живописец XI в.

[26] *Сю Ян* — китайский живописец X в.

[27] *Чу Ян* — по-видимому, имеется в виду Цзюй Жань, китайский пейзажист X в.

[28] *Ли Сы-сюнь* (ок. 650—716) — глава «северной» школы китайской живописи.

[29] *Ван Вэй* (699—759) — крупнейший китайский живописец и поэт.

[30] *...эпохи Сун* (907—1270) — в цитируемом тексте ошибка: годы династии Сун — 960—1279.

[31] ... *эпохи Мин* (1280—1643)... — Годы династии Мин — 1268—1644.

[32] *Чурлянис* (Чюрлионис) Николай Константинович (1875—1911) — литовский композитор и художник-символист, стремившийся к «музыкальности» в живописи и считавший возможным передавать в красках звуки и мелодии.

[33] *...даосистские символы...*— Даосизм — учение древнекитайского философа Лао Цзэ (6 в. до н. э.), основная категория которого — Дао: «Закон», «Путь», небытие, содержащее в себе все возможности бытия и постигаемое путем созерцания. Даосизм заключал в себе элементы наивной диалектики.

[34] *...созвучности этого названия с самим настроением пьесы.*— См. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, изд. 8-е, М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 363—364.

[35] *Уистлер* Джеймс Мак Нейл (1834—1903) — американский живописец и гравер, часто обозначавший названия своих пейзажей и портретов музыкальными терминами.

[36] *...разбирая... последовательность монтажных кусков сцены встречи броненосца с яликами...*— См. статью «Э!» — «О чистоте киноязыка» (том. II).

[37] *Гробница Улянцы* — погребение семейства У в провинции Шаньдун (147 г. н. э.)

[38] *Такаёси* Фудзивара — японский художник т. н. школы Ямато-э, работал в середине XIII в.

[39] *Хогарт* Уильям (1697—1764) — английский художник, автор трактата «Анализ красоты» (1753).

[40] *Делоне* Робер (1885—1941) — французский художник, утверждавший в живописи т. н. «симультанизм» (принцип одновременной видимости с разных точек). «Эйфелева башня» — одно из ранних полотен Делоне — упоминается Эйзенштейном и далее (см. раздел «Цвет»).

[41] *Посада* Хосе Гуадалупе (1853—1911) — мексиканский художник-график, родоначальник современного изобразительного искусства Мексики.

[42] *Гольбейн* Ганс, Младший (1497—1543) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения, работавший в Швейцарии и Англии.

[43] *Бурлюк* Давид Давидович (р. 1882) — художник, поэт, критик, один из основателей русского футуризма. Ныне живет в США.

[44] *Знаменитая последняя глава из «Улисса» Джемса Джойса.*— Здесь автор возвращается к своим раздумьям о методике Джойса, которые были связаны со стремлением Эйзенштейна сделать технику «внутреннего монолога» достоянием реалистического искусства (см. об этом статью «Одолжайтесь!» во II томе).

[45] *Мэй Лань-фан* (1894—1961) — выдающийся китайский актер, режиссер и театральный деятель.

[46] *Кювье* Жорж (1769—1832) — французский естествоиспытатель, впервые восстановивший строение исчезнувших видов животных по сохранившимся частям скелета.

[47] *Миракли* (от франц. miracle — чудо) — религиозно-назидательные драмы, особенно распространенные во Франции в XIII—XIV вв.

[48] *...помогало слагаться представлениям о принципах монтажа.*— См. об этом в статье «За кадром» (том II).

[49] *(Это распространяется даже на «Мадам Баттерфляй» Пуччини.)* — Имеется в виду опера Пуччини «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй»). Баттерфляй (butterfly) — бабочка (англ.)

[50] *Пифагорейцы* — философская школа в Древней Греции, основанная Пифагором; учение пифагорейцев утверждало всеобщую повторяемость и придавало мистический смысл числам.

[51] *Асквит* Энтони (р. 1902) — английский кинорежиссер.

[52] *«Опасные связи»* — роман французского писателя Шодерло де Лакло (1741—1803).

[53] *Пуантилизм* (от франц. point — точка) — течение в постимпрессионистской живописи, передававшее видимость предметов строго разработанными соотношениями цветовых точек и мелких мазков.

[54] *Ли Мастерс Эдгар* — см. примечание 45 к разделу «Пафос».

[55] *Фолкнер* Уильям (1897—1962) — американский писатель, лауреат Нобелевской премии.

[56] *Мелвилл* Герман (1819—1891) — американский писатель, своим романом «Моби Дик, или Белый кит» оказавший большое влияние на ряд современных писателей (например, Хемингуэя).

[57] *Коллинз* Уильям Уилки (1824—1889) — английский писатель.

[58] *Уэллс* Орсон (р. 1915) — американский режиссер и актер. Его фильм «Гражданин Кейн» (1941) сыграл большую роль в обновлении композиционных и изобразительных возможностей кинематографа, будучи вместе с тем не свободен от самодовлеющих формальных экспериментов. Уэллсом поставлены также фильмы «Великолепные Амберсоны», «Отелло», «Макбет», «Процесс» и др.

[59] *Гофман* Эрнст Теодор Амедей (1776—1822) — немецкий писатель, один из крупнейших представителей романтизма. Роман «Житейские воззрения кота Мура» вышел в 1820—1822 гг.

[60] *Райнхарт* Мэри Робертс (1876—1958) — американская романистка.

[61] *Купер* Фенимор (1789—1851) — американский писатель, автор приключенческих романов о колонизации Северной Америки. О влиянии Купера на европейскую беллетристику см. также в докладе Эйзенштейна на творческом совещании 1935 г. (том II).

[62] *Феваль* Поль (1817—1887) — французский беллетрист.

[63] *Дюма* — речь идет об Александре Дюма-отце (1802—1870).

[64] *Крестовский* Всеволод Владимирович (1839—1895) — русский писатель.

[65] *Андерсон* Шервуд (1876—1941) — американский писатель.

[66] *Сароян* Уильям (р. 1908) — американский писатель.

[67] *Скриб* Эжен (1791—1861) — французский драматург.

[68] *Меллан* Клод (1598—1688) — французский гравер. Имеется в виду, по всей вероятности, его эстамп «Ecce homo!» («Се человек!»).

[69] *Дюрер* Альбрехт (1471—1528) — крупнейший немецкий живописец и гравер.

[70] *...Гордиева средства — разрубания узла...* — Согласно преданию, властитель фригийцев Гордий хитросплетенным узлом привязал к дышлу телеги, поставленной им в храме Зевса, ярмо. Оракул предсказал, что тот, кто распутает этот узел, станет властителем Азии. Александр Македонский рассек узел мечом.

[71] *Перерождение Скруджа...* — Имеется в виду рассказ Диккенса «Скряга Скрудж» — о том, как в течение рождественской ночи происходит резкое изменение характера скупца и эгоиста.

[72] *«Потоп»* — пьеса шведского драматурга Г. Бергера (1872—1924), поставленная Е. Б. Вахтанговым в Первой студии МХТ (1915).

[73] *Конрад* Джозеф (псевдоним Теодора-Иосифа Конрада Наленч-Коженёвского, 1857—1924) — английский писатель, автор «морских» романов и рассказов. Несколько книг Конрад написал в соавторстве с М. Ф. Фордом (1873—1939). Монография Форда о Конраде вышла в 1924 г.

[74] *Пристли* Джон Бойнтон (р. 1894) — английский прозаик и драматург.

[75] *Хеллман* Лилиан (р. 1905) — американская писательница, драматург. Автор пьес «Лисички», «Стража на Рейне» и др. Пьеса «Сквозной ветер» написана в 1944 г.

[76] *«Convivio»* («Пир») — этот трактат (1307—1309) Данте Эйзенштейн неоднократно упоминал в своих лекциях о режиссуре.

[77] *Браманте* Донато (1444—1514) — великий итальянский архитектор, автор «Бельведера» в Ватикане и проекта собора св. Петра в Риме.

[78] *Микеланджело* Буонарроти (1475—1564) участвовал как архитектор в строительстве собора св. Петра и создании ансамбля площади Капитолия в Риме.

[79] *Минотавр* — согласно греческому мифу, полубык-получеловек, пожиратель афинских девушек и юношей, убитый Тесеем.

[80] *Гюйо* Жан Мари (1854—1888) — французский философ-позитивист, один из зачинателей социологии искусства.

[81] *Горюнов* Василий Васильевич (р. 1908) — советский художник-гример.

[82] *Москвин* Андрей Николаевич (1901—1960) — советский кинооператор, заслуженный деятель искусств РСФСР. Фильмы «Чертово колесо», «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон», «Одна», трилогия о Максиме, «Пирогов», «Овод», «Дон-Кихот», «Рассказы о Ленине» (рассказ первый), «Дама с собачкой» и др. В фильме «Иван Грозный» Москвин вел павильонные съемки.

[83] *...должны мы вместе с Архимедом...* — Эйзенштейн имеет в виду слова «Noli tangere circulos meos» (переводимые также: «Не тронь моих чертежей»), обращенные, по преданию, Архимедом к римскому легионеру, угрожавшему ему смертью.

[84] *...в сборник, посвященный «Потемкину»...* — «Неравнодушная природа» одно время предназначалась Эйзенштейном для сборника, посвященного 20-летию «Броненосца «Потемкин». Сборник издан не был.

[85] *Комедия масок* — вид итальянского народного импровизационного театра, возникший в середине XVI в. В начале XX в. комедией масок увлекались многие русские режиссеры, в частности В. Э. Мейерхольд.

[86] *Мариво* Пьер (1688—1763) — французский драматург.

[87] *Бомарше* Пьер Огюстен (1732—1799) — французский комедиограф.

[88] *Lazzi* — слово, означающее характерный для комедии масок вид комической шутки, построенной на сценическом столкновении, игре слов, жесте и т. д.

[89] *Карлейль* Томас (1795—1881) — английский писатель и философ, утверждавший романтический «культ героя». Приведенные слова Карлейля цитируются Эйзенштейном по сборнику «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 288.

[90] *Сю* Эжен (1804—1857) — французский писатель. «Кукарача» — «колониальный» роман на экзотическом материале тропиков.

[91] *Гюисманс* Жорж Карл (1848—1907) — французский писатель. *Дезэссент* — герой романа «Наоборот» (1884).

[92] *...просто-напросто обязательной основой и необходимой предпосылкой...* — О плодотворной стороне концепции «монтажа аттракционов» см. в комментарии к статье «Монтаж аттракционов» (том II).

[93] *Ле Нотр* Андре (1613—1700) — автор планировки Версальского парка.

[94] *Делакруа* Эжен (1798—1863) — французский живописец. Его «Дневник» явился важным литературно-художественным документом XIX в. (см. Э. Делакруа, Дневник, изд. Академии художеств СССР, тт. I—II, М., 1961).

[95] *Белый* Андрей (1880—1934) — (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева) — русский писатель. Видный представитель и теоретик символизма.

[96] *Честертон* Гилберт Кит (1874—1936) — английский писатель, мастер так называемого психологического детектива.

[97] *Шкловский* Виктор Борисович (р. 1893) — советский писатель, литературовед, сценарист, критик и теоретик кино.

[98] *Хаксли* Олдос (1894—1963) — английский писатель-сатирик. Его «антиутопический» роман «Прекрасный новый мир» («Бравый новый мир») Эйзенштейн рассматривает далее, в исследовании «О стереокино».

[99] *Херст* Уильям Рандольф (1863—1951) — американский газетный издатель, имя которого стало нарицательным при обозначении принципов архиреакционной прессы.

[100] *Джингоизм* — слово, возникшее в 70-х гг. XIX в., обозначающее англосаксонский шовинизм.

[101] *Капица* Петр Леонидович (р. 1894) — советский физик, действительный член Академии наук СССР.

[102] *Томсон* Дж. Дж. — см. примечание 157 к разделу «Пафос».

[103] *Прокимен* (новогреч.) — стих псалма, который поется на утрени перед Евангелием.

[104] *Сельвинский* Илья Львович (р. 1899) — советский поэт. Строка «блистает, блещет и блестит» взята из «Записок писателя» (см.: «Илья Сельвинский. Записки писателя», Госиздат, 1928, стр. 10).

[105] *Ренар* Жюль (1846—1910) — французский писатель и драматург.

[106] *...перефразировать в этом месте слова Серова!* — Имеются в виду слова: «Как взять человека — это главное» (см.: «Валентин Александрович Серов. Переписка», М., «Искусство», 1937, стр. 149). На эти слова Серова Эйзенштейн ссылается также при анализе серовского портрета М. Н. Ермоловой (см. исследование «Монтаж», том II).

[107] *Веселовский* Александр Николаевич (1838—1906) — русский литературовед.

[108] *Фейхтвангер* Лион (1884—1958) — немецкий писатель.

[109] *Чехов* Михаил Александрович (1891—1955) — русский актер, создавший на сценах МХТ и Первой студии МХТ образы Хлестакова, Гамлета, Эрика XIV, Мальволио и др. С 1928 г. жил за границей.

[110] *Крэг* Гордон (р. 1872) — английский режиссер и театральный художник.

[111] *Дункан* Айседора (1876—1927) — американская танцовщица, создательница новых форм пластического танца.

[112] *Гертович* Иосиф Францевич (1886—1953) — контрабасист, заслуженный артист РСФСР, профессор.

[113] *Стасевич* Абрам Львович (р. 1907) — советский дирижер. Автор концертной редакции музыки С. С. Прокофьева к «Ивану Грозному».

[114] *Вольский* Борис Алексеевич (р. 1903) — звукооператор, сотрудник Эйзенштейна и Прокофьева по фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный».

[115] *Хлебников* Велимир (Виктор Владимирович) (1885—1922) — русский поэт.

[116] *Клагес* Людвиг (1872—1956) — немецкий философ идеалистического толка. В 1905 г. организовал в Мюнхене семинар по изучению средств выражения. Эйзенштейн критически использовал некоторые наблюдения из его книги «Выразительное движение и сила воплощения» («Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft», 3/4 Ausgabe, Leipzig, 1923).

[117] *Штреземан* Густав (1878—1929) — германский буржуазный политический деятель, одно время глава правительства.

[118] *Андроников* Ираклий Луарсабович (р. 1908) — советский писатель и литературовед, мастер устного рассказа.

[119] *Сент-Бёв* Шарль Огюстен (1804—1869) — французский литературный критик и поэт.

[120] *Дюпен* (или Кавалер Огюст) — герой рассказов Эдгара По (1809—1849) «Двойное убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо».

[121] *Реми де Гурмон* (1858—1915) — французский писатель и литературный критик.

[122] *Лоуренс* Дэвид Герберт (1885—1930) — английский романист и поэт.

[123] *Курбе* Гюстав (1819—1877) — французский живописец, деятель Парижской коммуны.

[124] *Альтдорфер* Альбрехт (ок. 1480—1538) — немецкий зодчий, живописец и гравер, особенно известный своими пейзажами.

[125] *Губер* Вольф (ок. 1485/90—1553) — немецкий живописец.

[126] *Говен* и *Симурден* — герои романа В. Гюго «93-й год», носители двух начал — «идеальной» и «прямолинейной» правды революции.

[127] *Коппе* Франсуа (1842—1908) — французский поэт и драматург.

[128] *Леконт де Лиль* Шарль (1818—1894) — французский поэт, один из главных представителей литературной группы «Парнас».

[129] *Мендес* Катюль (1841—1909) — французский поэт, драматург и критик.

[130] *Джемс* Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог, основоположник прагматизма.

[131] *...в подлинные тексты вульгаты...*— Вульгата — латинский перевод Библии, сделанный около 400 г. блаженным Иеронимом и канонизированный католической церковью.

[132] *... бедных Лазарей.— Лазарь* — персонаж евангельской притчи.

[133] *...и добродетельные Воозы, и бедные Руфи...*— Здесь нарицательно употреблены имена библейских персонажей.

[134] *Луи Филипп* (1773—1850) — король Франции в 1830—1848 гг.

[135] *Гизо* Франсуа (1787—1874) — французский историк и политический деятель, в 1847—1848 гг. премьер-министр.

[136] *Сен-Симон* Анри Клод (1760—1825) — французский мыслитель, один из крупнейших социалистов-утопистов.

[137] *Кабе* Этьен (1788—1856) — французский утопист, автор романа «Путешествие в Икарию».

[138] *Фурье* Шарль (1772—1837) — французский социалист-утопист.

[139] *Блан* Луи (1811—1882) — один из последних представителей французского утопического социализма.

[140] *Новалис* (Фридрих фон Гарденберг) (1772—1801) — немецкий поэт-романтик.

[141] *Гриммы*, братья Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859) — немецкие филологи и фольклористы, авторы известных детских сказок.

[142] *Лаубе* Генрих (1806—1884) — немецкий писатель и драматург.

[143] *Шелли* Перси Биши — см. примечание 34 к разделу «Пафос».

[144] *Пан* — в греческой мифологии — бог, первоначально считавшийся покровителем пастухов, впоследствии покровителем всей природы.

[145] *...по существу, кальвинистические...* — Кальвинизм — протестантское вероучение (ср. во Франции — гугенотство, в Англии — пуританство), проповедовавшее, в частности, «мирской аскетизм».

[146] *...решения Дордрехтского синода.* — На синоде, состоявшемся в Дордрехте (Нидерланды) в 1618—1619 гг., были утверждены символы веры кальвинизма.

[147] *Цилиндр на голове итонского мальчика...* — Речь идет о воспитанниках аристократического Итонского колледжа.

[148] *Средневековая охрана «Биф-Итеров»...* — «Биф-итеры» — прозвище лейб-гвардии, охраняющей дворец британских королей и одетой в средневековые костюмы.

[149] *«Бобби»* — прозвище лондонских полисменов.

[150] *Демиург* (греч.) — «зиждитель», одно из обозначений бога.

[151] *Лотреамон* (Исидор Дюкасс) (1846—1870) — французский писатель, которого сюрреалисты объявили своим предшественником. Мальдорор — главный герой романа Лотреамона «Песни Мальдорора» (1868/69).

[152] *...самого покойного маркиза.* — Имеется в виду маркиз де Сад (1740—1814), французский писатель, описавший противоестественную страсть к мучительствам, получившую впоследствии название садизма.

[153] *Пиранделло* Луиджи (1867—1936) — итальянский прозаик и драматург.

[154] *Капитан Зуттер* — швейцарский эмигрант, открывший золото в Калифорнии. Находясь в Америке, Эйзенштейн предполагал создать фильм об истории этого открытия — «Золото Зуттера».

[155] *Синклер* Эптон (р. 1878) — американский писатель, примыкавший одно время к социалистическим течениям.

[156] *Байрейт* — город в Южной Германии, где в 1870 г. был построен театр, предназначенный для постановок музыкальных драм Вагнера.

[157] *«Так это мы Вам, Александр Николаевич, обязаны хорошей погодой?»* — в воспоминаниях Р. М. Плехановой об А. Н. Скрябине шутка Г. В. Плеханова приведена следующим образом: «Здравствуйте, Александр Николаевич! Какое чудное утро! Это мы вам обязаны этим несравненной красоты небом, широким морским простором. Спасибо вам, спасибо». (См. в сб.: «Александр Николаевич Скрябин», М.—Л., Музгиз, 1940, стр. 69).

[158] *Винкельман* Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк и теоретик искусства, исследователь античной культуры.

[159] *Масперо* Гастон (1846—1916) — французский египтолог.

[160] *Шампольон* Жан Франсуа (1790—1832) — французский египтолог, положивший начало расшифровке древнеегипетских иероглифов.

[161] *«Багдадский вор»* — английский фильм, режиссер Золтан Корда (производство «Лондон-филмз», 1940).

[162] *«Маугли»* — имеется в виду английский фильм «Jungle book» («Книга джунглей», в СССР — «Джунгли»), сделанный по повести Р. Киплинга «Маугли», режиссер А. Корда (производство «Лондон-филмз», 1942).

[163] *«Купающаяся красавица»* — американская музыкальная комедия, (производство «Метро-Голдвин-Майер», 1945).

[164] *«Бемби»* — цветной мультипликационный фильм (производство компании «Уолт Дисней», 1942).

[165] *Дисней* Уолт (р. 1901) — американский художник, режиссер и продюсер, виднейший мастер мультипликационного кино.

[166] *«Шопен»* — Эйзенштейн называет так американский биографический фильм о Ф. Шопене «Незабываемая песня» («A Song to Remember»), режиссер Чарльз Видор (производство «Колумбия», 1944).

[167] *«Silly Symphonics»* («Глупые симфонии») — серия цветных короткометражек Диснея, созданная в 30-е годы.

[168] *В сериях Микки...* — Имеются в виду короткометражки Диснея, центральными персонажами которых были мышонок Микки (Микки-маус) и его подруга Минни.

[169] *«Шопениана»* — балет, построенный на музыке Фредерика Шопена, впервые поставленный русским балетмейстером М. М. Фокиным (1880—1942) на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1907 г.

[170] *...в «Ромео и Джульетте» у Чайковского во втором акте балета...* — По-видимому, Эйзенштейн имел в виду балет С. С. Прокофьева.

[171] *«Тереза Ракен»* — фильм, поставленный французским режиссером Жаком Фейдером в Германии (производство «Дефа-фильм», 1928).

[172] *«Деньги»* — французский фильм, режиссер Марсель Л'Эрбье (1927).

[173] *«Нана»* — французский фильм, режиссер Жан Ренуар (производство «Фильм Ренуар», 1926).

[174] *«Человек-зверь»* — французский фильм, режиссер Жан Ренуар (производство «Пари-фильм», 1938).

О СТЕРЕОКИНО

Написано в 1947 г. Не публиковалось, за исключением отрывков, помещенных в журнале «Искусство кино», 1948, № 2, стр. 5—7, а затем в сборнике «Избранные статьи» (стр. 321—328). Публикуется по авторизованному машинописному тексту, подготовленному Эйзенштейном для предполагавшегося в 1947 г. к изданию сборника его работ. (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1376).

Хотя это исследование возникло в связи со спорами, развернувшимися в тот период вокруг стереокино, оно касается не только проблемы этой новой формы кино, но и перспектив киноискусства в целом и общей логики развития зрелищных искусств. Отправляясь от частного, казалось бы, вопроса, автор приходит к глубоким обобщающим выводам.

Пафос исследования направлен против художественного консерватизма и узости теоретического мышления, на утверждение новых форм искусства, возникающих в ответ на новые общественные потребности.

Чрезвычайно плодотворно и многообещающе стремление Эйзенштейна рассмотреть театр и кино в едином русле исторической эволюции зрелищных искусств. Логику их развития Эйзенштейн связывает прежде всего с тенденцией к максимальному «слиянию» ощущений и переживаний зри-

теля и исполнителя — тенденцией, органическим завершением которой предстает стереокино. Здесь мысли Эйзенштейна приходят в столкновение с точкой зрения некоторых буржуазных теоретиков кино (например, Р. Арнхейма). И если многие из них смотрят на этот процесс порой трагически, как на симптом упадка кинематографа, то для Эйзенштейна он представляет собой момент прогресса в искусстве, открывающий перед ним новые возможности. В этом смысле исследование Эйзенштейна звучит как ответ на скептические прогнозы будущего кино и его новых форм.

Утверждая естественность появления стереокино, Эйзенштейн рассматривает его не как дополнительное средство, делающее более буквальной иллюзию реальности на экране, но поверяет его эстетической потребностью человека, формировавшейся на протяжении веков. Однако в размышлениях Эйзенштейна подчас становится неотчетливой грань между исторически возникающей потребностью все более тонкого и глубокого художественного воплощения жизни и достижением наибольшей иллюзии реальности. А это, конечно, разные вещи. Некоторые современные формы театра — например, «эпический театр» Б. Брехта — активизируют связь исполнителя со зрителем иным путем, более сложным, чем просто стремление к «слиянию переживаний».

В этом отношении страдает некоторой односторонностью и исторический раздел статьи, где рядом оказываются монодрама Н. Евреинова и искусство Художественного театра (как раз полярные по своему отношению к задаче раскрытия действительности), а также аргументация в пользу стереокино в споре с Л. Шавансом в конце статьи, несколько отвлеченная.

Заметим также, что в ходе своих рассуждений Эйзенштейн как бы выводит за скобки качественное различие, существующее между реальным, обоюдным, «игровым» контактом зрителя и исполнителя в театре и оптическим «эффектом присутствия», достигаемым стереокино. А ведь «соучастие» зрителя в театральном спектакле и «эффект присутствия» — это разные в эстетическом смысле формы отношений между исполнителем и зрительным залом; именно здесь заключена разгадка постоянной потребности человека в искусстве театра, который вовсе не уступит место новым формам кино и сохранит свое значение и в будущей семье искусств.

Но глубоко верна и важна мысль Эйзенштейна о том, что особое объединяющее начало зрелищных искусств имеет совершенно определенный социальный смысл, что в нем в конечном счете отражаются отношения личности и общества и что его утверждение связано с демократической и реалистической устремленностью искусства.

[1] *...экранное жизнеописание... Робинзона Крузо.*— Первым советским полнометражным художественным фильмом, поставленным в технике стереокино, был фильм «Робинзон Крузо» (режиссер-постановщик А. Н. Андриевский, производство студии Союздетфильм, 1947).

[2] *...так называемое «беспредметное» искусство.*— Эйзенштейн имеет в виду абстракционистские течения в изобразительном искусстве. О кризисе модернистской живописи см. также в разделе «Неравнодушная природа» (глава «Предисловие к английскому изданию») и в разделе «Цвет» («Из неоконченного исследования о цвете»).

[3] *Штрогейм* Эрик, фон (1885—1957) — актер и режиссер американского кино.

[4] *...в одной из картин Штрогейма с Мэри Филбин...*— Мэри Филбин (р. 1904), «кинозвезда», открытая Штрогеймом, снималась в его фильме «Веселая карусель» (1922).

[5] *...единственного в те времена способного... рисовать как деталь переднего плана, так и весьма углубленную даль...*— Речь идет об объективе с фокусным расстоянием 28 *мм*, выразительные возможности которого были новаторски раскрыты Эйзенштейном и Тиссэ в фильмах «Старое и новое» и «Que viva Mexico!» и разрабатывались в «Александре Невском» и «Иване Грозном». Впоследствии кинотехника обогатилась оптикой с еще более короткими фокусными расстояниями и, соответственно, с еще большей глубинной резкости (например, объективом «18», качества которого были блестяще использованы оператором С. Урусевским в фильмах режиссера М. Калатозова «Летят журавли» и «Неотправленное письмо»).

[6] *Уайлер* Уильям (р. 1902) — американский кинорежиссер, считающийся (наряду с Орсоном Уэллсом) крупнейшим в западном кино пролагателем принципа «глубинной съемки», основанной на внутрикадровом сочетании крупного плана с весьма отдаленным. Уайлер (как и Уэллс) разрабатывал этот принцип в сотрудничестве с оператором Греггом Толандом. Наиболее значительная работа Уайлера и Толанда — фильм «Лучшие годы нашей жизни» (1946).

[7] *...«Лисичек» [по пьесе] Лилиан Хеллман...*— Фильм «Лисички» был поставлен Уайлером в 1941 г.

[8] *Дэвис* Бэтт (р. 1908) — американская киноактриса; в фильме «Лисички» исполняла главную роль — Реджины.

[9] *Маршалл* Герберт (р. 1890) — американский киноактер; в фильме «Лисички» исполнял роль Хораса Гидденса.

[10] *...который в «Гражданине Кейне» доводит самый прием местами до трюка и абсурда.*— См. примечание 58 к разделу «Неравнодушная природа».

[11] *...Эдгара Дега и Тулуз-Лотрека, как и ... тех японцев, которые оказали на них в этом отношении несомненное влияние.*— Эдгар Дега (1834—1917) — французский живописец. Анри де Тулуз-Лотрек (1864—1901) — французский график. Говоря о «японцах», Эйзенштейн, имеет в виду японскую графику XVIII—XIX вв. О связи композиционных принципов Дега и Тулуз-Лотрека с традициями японской графики и, с другой стороны, с поэтикой первопланных композиций в кино — см. «Автобиографические записки», глава «История крупного «плана» (том I).

[12] *... монтаж есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра.*— Подробнее об этом говорится в «Программе преподавания теории и практики режиссуры» и в исследовании «Монтаж» (см. том II).

[13] *Но об этом — особо и в другом месте.*— «Двупланность» в отношениях между предметом и его окраской рассматривается Эйзенштейном в разделе «Цвет» («Из неоконченного исследования о цвете», главы I и II).

[14] *... древнейшего дифирамба, теряющегося в глубине веков...*— Речь идет о хоровых песнопениях в честь бога Диониса (в Древней Греции). Запевала начинал песню, хор ее подхватывал.

[15] *... коллективных ритуалов Сиама и Бали...*— Сиам — Таиланд Бали — остров Малайского архипелага (Республика Индонезия). Массовые церемонии с танцами и жертвоприношениями на Бали ныне теряют религиозный смысл и приобретают характер народных зрелищ. В танце участвуют сотни, иногда тысячи людей.

[16] *... из-под пера американки-гувернантки при банкокском дворе шести-*

десятых годов... — история пребывания гувернантки Анны Леоновенс при дворе сиамского короля изложена в книге Маргарет Лэндон «Анна и король Сиама» (Margaret Landon, Ann and the King of Siam).

[17] *... рейнгардтовские спектакли в Зальцбурге...* — Речь идет о немецком режиссере Максе Рейнгардте (1873—1943), осуществившем в 1910—20-х гг. ряд экспериментальных постановок в форме массовых народных зрелищ и попытавшемся возродить принцип средневекового театра в спектаклях под открытым небом возле собора в Зальцбурге (Австрия).

[18] *Бэлл-Гэддес* (Bel Geddes) Норман (р. 1893) — американский театральный архитектор, декоратор и кинохудожник.

[19] *... осуществлялась ... Н. Н. Евреиновым постановка «Франчески да Римини» в зале Петербургской консерватории...* — Николай Николаевич Евреинов (1879—1953) — драматург и теоретик театра, выдвинувший концепцию «монодрамы», иррационально толкующую момент слияния актеров и зрителей. Постановка «Франчески да Римини» Г. д'Аннунцио осуществлена в сезон 1908/09 г.

[20] *...«Эдип» на арене цирка и спектакль «Дантон» в «Grosses Schauspielhaus» ...* — Речь идет об осуществленных Максом Рейнгардтом (см. прим. 17) постановках трагедии «Царь Эдип» Гуго фон Гофмансталя (по Софоклу) на арене берлинского цирка Шумана (1910) и драмы Г. Бюхнера «Смерть Дантона» в берлинском театре «Grosses Schauspielhaus» (1916).

[21] *...попытки организации представлений в первые годовщины Октября...* — Имеются в виду массовые инсценировки «Гимн освобожденному труду» (1 мая 1920 г.), «Взятие Зимнего дворца» (7 ноября 1920 г.), осуществленные в Петрограде под художественным руководством К. А. Марджанова, Н. В. Петрова, А. И. Пиотровского, Н. Н. Евреинова и др.

[22] *Смышляев* Валентин Сергеевич (1891—1936) — театральный режиссер, деятель Пролеткульта.

[23] *Охлопков* Николай Павлович (р. 1900) — советский режиссер, народный артист СССР. Руководил Реалистическим театром в 1931—1936 гг. Эксперименты с перестановкой зрительских мест были предприняты им в спектаклях «Железный поток» (1934), «Аристократы» (1935, восстановлен в Московском театре драмы в 1957) и др. В спектакле «Разбег» сценическое действие было рассредоточено по всему зданию.

[24] *Сценография* (итал.) — искусство оформления сцены.

[25] *...легко разрешать то, что для театра прошлого являлось сложнейшими проблемами эстетического порядка.* — Из этого положения Эйзенштейна может быть сделан ложный вывод, будто автор провозглашает заменимость театрального искусства кинематографом. В действительности Эйзенштейн рассматривает здесь именно и только те проблемы театра, которые «предвосхищают» кинематограф и находят в нем свое разрешение.

[26] *Фриче* Владимир Максимович (1870—1929) — советский историк литературы и искусствовед.

[27] *«Одинокая вилла»* («The Lonely Willa») — мелодраматическая короткометражка, второй по счету фильм Д. У. Гриффита.

[28] *Так, во всех почти спектаклях «Молодой гвардии»...* — Начиная с 1946 г. инсценировка романа А. Фадеева «Молодая гвардия» была поставлена во многих советских театрах. Наиболее известная из этих постановок была осуществлена Н. П. Охлопковым в Московском театре драмы.

[29] *Москвин* Иван Михайлович (1874—1946), народный артист СССР, один из ведущих мастеров МХАТ, исполнял роль городничего в комедии

Н. В. Гоголя «Ревизор» (постановки 1908 и 1921 гг., режиссура К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, И. М. Москвина).

[30] *Варламов* Константин Александрович (1848—1915) — выдающийся русский комический актер.

[31] *Кантор* Эдди (р. 1892) — американский киноактер, «звезда» музыкальной комедии.

[32] *Уинн* Эдуард (1886 — ?) — комический актер американского кино и радио.

[33] *...замыслы... которые мне излагал Пиранделло...* — О встречах Эйзенштейна с Луиджи Пиранделло см. в томе I («Автобиографические записки»).

[34] *Арбюкль* (Арбэкль) Роско (1881— ?) — американский комический актер, известный в ряде стран под экранным именем «Фатти». Здесь речь идет о короткометражной комедии «Нокаут», поставленной в 1914 г. (производство «Кистоун»).

[35] *«Helz'a poppin»* («Ад разверзся») — режиссер Генри Поттер (производство «Юниверсал», США, 1941).

[36] *...семейства Бибиена, насчитывающего четыре поколения архитекторов и театральных декораторов.* — Из них наиболее известны: Джованни Мария Галли (1619—1665), прозванный Бибиена, его сыновья Фердинандо (1657—1743) и Франческо (1659—1739), внуки Антонио (1700—1774) и Джузеппе (1696—1756). Представители семейства Бибиена работали в Италии, Германии, Голландии и России.

[37] *...спектакль «Маскарад» в б. Александринском театре в Петрограде.* — Постановка драмы М. Ю. Лермонтова, осуществленная В. Э. Мейерхольдом в 1916—1917 гг., была одним из самых больших художественных впечатлений молодого Эйзенштейна.

[38] *Головин* Александр Яковлевич (1863—1930) — русский художник, мастер сценического оформления. Стремясь в спектакле «Маскарад» максимально приблизить актеров к зрителям, Головин и Мейерхольд предусматривали действие на просцениуме, а в оформлении сценического пространства продолжали архитектурный декор зрительного зала.

[39] *...в постановке пьесы «Лена» в Первом Рабочем театре Пролеткульта...* — В оформлении этого спектакля (пьеса В. Плетнева) участвовал С. М. Эйзенштейн.

[40] *Стоковский* Леопольд (р. 1882) — видный американский дирижер. В фильме Диснея «Фантазия» (1942) управлял оркестром и руководил звукозаписью.

[41] *...проблема стереозвука станет кардинальной необходимостью.* — Этот прогноз Эйзенштейна ныне полностью подтвержден не в стереокино, а в практике широкоэкранного, панорамного и широкоформатного кинематографа.

[42] *Тик* Людвиг (1773—1853) — немецкий романтический писатель, поэт и драматург. Пьеса «Кот в сапогах» написана в 1797 г.

[43] *...«выводя из плана»... самую драматургию своих пьес.* — Речь идет о драме Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

[44] *Перуцци* Бальдассаре (1481—1536) — итальянский архитектор и театральный декоратор.

[45] *Серлио* Себастьяно (1475—1552) — итальянский архитектор и театральный декоратор, автор книги «Об архитектуре» (1545).

[46] *Новерр* Жан-Жорж (1727—1810) — выдающийся французский балетмейстер и теоретик хореографии, создатель «танцевальной трагедии».

[47] *в комментариях к «Побочному сыну»...* — Имеются в виду «Беседы о «Побочном сыне» (1757), в которых Дени Дидро (1713—1784) развивал свою теоретическую программу обновления театра.

[48] *...безнадежно берклианская предпосылка...* — Речь идет о субъективном идеализме, типичным философским выразителем которого был Джордж Беркли (1684—1753).

[49] *...пьесы, связанной со взрывом газгольдера...* — Автор имеет в виду свой спектакль «Противогазы», осуществленный в 1923 г. в «натурной» обстановке газового завода.

[50] *...внедриться в процессы хода мышления и чувств своих персонажей...* — Здесь автор снова возвращается к своим гипотезам, которые он хотел реализовать в неосуществленной постановке фильма «Американская трагедия» и сформулировал в статье «Одолжайтесь!» (см. том II).

[51] *«Ребекка»* — по роману Д. Дю-Морье, режиссер А. Хичкок (производство «Селзник продакшн», США, 1940).

[52] *«Тайна одной души»* — режиссер Г. В. Пабст (производство «УФА», Германия, 1926).

[53] *Дали* Сальватор (р. 1904) — живописец и рисовальщик, представитель сюрреализма в живописи, выразитель наиболее реакционных тенденций современного модернизма.

[54] *«Spellbound»* («Завороженный») — режиссер А. Хичкок (производство «Селзник Продакшн», 1945).

[55] *«Lady in the Dark» Мосс Харта...* — речь идет о фильме «Женщина во тьме», режиссер М. Лейзен (производство «Парамаунт пикчер», США, 1944) по пьесе американского драматурга М. Харта (р. 1904).

[56] *«Lost weekend»* («Потерянный уикэнд») — режиссеры Билли Уайльдер и Чарльз Бреккет (производство «Парамаунт пикчер», 1945).

[57] *...сочинении Элмера Райса... «Dream girl».* — Имеется в виду пьеса американского писателя Э. Райса (р. 1892) «Девушка из снов».

[58] *«Доктор Джеккил и мистер Хайд»* — экранизация романа Стивенсона, режиссер Р. Мамулян (производство «Парамаунт», 1932).

[59] *Марч* Фредерик (р. 1897) — американский киноактер.

[60] *«Lady in the Lake»* («Женщина на озере») — режиссер и исполнитель главной роли Роберт Монтгомери (производство «Метро-Голдвин-Майер США, 1946).

[61] *Бергман* Ингрид (р. 1917) — шведская актриса, снималась в шведских, немецких, американских и итальянских фильмах.

[62] *...с экзистенциалистами и Сартром...* — Жан-Поль Сартр (р. 1905) философ, прозаик, драматург и публицист, представитель французского экзистенциализма.

[63] *«A matter of life and death»* («Лик жизни и смерти») — режиссеры М. Пауэлл и Э. Прессбургер (производство «Арчерз», Англия, 1947).

[64] *«Бравый новый мир»* — так Эйзенштейн переводит название романа утопии Олдоса Хаксли «The brave new world» (1931), обычно переводимое «Прекрасный новый мир».

[65] *...сологубов и вячеславивановых...* — Имена Ф. К. Сологуба (1863—1927) и В. И. Иванова (1866—1949) взяты автором в качестве нарицательного обозначения русского декаданса.

[56] *Шаванс* Луи (р. 1907) — французский киносценарист и критик.

[ПЕРВОЕ ПИСЬМО О ЦВЕТЕ]

Написано в конце июня 1946 г. Публикуется впервые по автографу (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Исследовательский и творческий интерес к проблеме цвета возник у Эйзенштейна в конце 30-х гг. Уже тогда определился его подход к этой проблеме, сформулированный в статье «Не цветное, а цветовое» (1940) и во второй части исследования «Вертикальный монтаж» и выраженный творчески в замыслах фильма «Любовь поэта».

В 1945—1946 гг. Эйзенштейн вновь возвратился к проблеме цвета — теперь уже опираясь на практический опыт, связанный с «Иваном Грозным». Именно цвету должен был быть посвящен завершающий раздел книги «Неравнодушная природа». Переход к этому намечен в конце одноименного раздела книги, в «Постскриптуме», куда включена значительная часть текста предвоенной статьи «Не цветное, а цветовое». Летом 1946 г. Эйзенштейн начал работать над большим исследованием о цвете. «Первое письмо о цвете» предваряет это исследование.

Взгляды Эйзенштейна на роль цвета в фильме выражены в «Письме» наиболее остро и темпераментно. Эйзенштейн подчеркивает, что именно советское кино с его традициями призвано раскрыть художественные возможности, таящиеся в цветном кинематографе, преодолев как плоский натурализм, так и украшательское обращение с цветом. Основная утверждающая мысль «Письма» — о том, что цвет есть не дополнение к изображению, а органический элемент единого образа, определяемый теми же художественными законами, что и другие сферы киноискусства (монтаж, драматургическая композиция и т. д.)

Первоначально Эйзенштейн полагал написать три «Письма о цвете». Кроме публикуемого здесь он написал «Второе письмо» (3 июля 1946 г.). Под названием «Цвет» оно включено в текст «Автобиографических записок» (см. том I). Третье письмо написано не было.

[1] *...блик свечи.*— Здесь и далее Эйзенштейн возвращается к цветовому решению эпизода пира из второй серии «Ивана Грозного».

[2] *...крик петуха — в незабываемом творении Римского-Корсакова.*— Речь идет об опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1907).

[3] *...лежит скованной Белоснежкой в стеклянном гробу.*— Эйзенштейн вспоминает традиционный фольклорный образ, использованный в фильме Диснея «Белоснежка и семь гномов».

[ЦВЕТОВАЯ РАЗРАБОТКА ФИЛЬМА «ЛЮБОВЬ ПОЭТА»]

Написано во время войны (авторская датировка отсутствует). Публикуется впервые по автографу (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Замысел цветового фильма о Пушкине возник у Эйзенштейна весной 1940 г. и разрабатывался в множестве набросков и заметок вплоть до декабря 1941 г. (Полностью эти наброски будут опубликованы в VI томе). Цветовая образность с самого начала была неотъемлема от драматургической концепции автора. Замысел созревал одновременно «с разных концов», сюжетное и цветовое строение воображаемого фильма взаимно уточняли

друг друга. Названные Эйзенштейном в «Первом письме о цвете» «три линии: музыка; предметно-сюжетный ход; цвет» — предстают здесь как необходимые направления, по которым движется замысел цветового фильма.

[1] *...гаммы тонов от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» ко второму тому «Мертвых душ»...* — Далее в рукописи следовала фраза: «Вот краткие данные об этом» — и затем был сделан пропуск. По всей вероятности, Эйзенштейн собирался привести выдержки из книги А. Белого «Мастерство Гоголя» (М.—Л., Гослитиздат, 1934). Анализируя развитие цветовой образности в гоголевской прозе, Белый, в частности, пишет: «В «Веч[ерах на хуторе близ Диканьки]» цвета чисты, от радуги; тенденция цвета — вспыхнуть, дать отсверк... От «Веч[еров]» до первого тома «М[ертвых] д[уш]» краски гаснут, как бы выцветая и в тень садясь...» (стр. 123). Во втором томе «Мертвых душ» Белый показывает преобладание белого и черного.

[2] *...[брошенная] Лютер[ом] чернильниц[а] — в черта...* — По легенде, немецкий реформатор церкви Мартин Лютер (1483—1546) запустил чернильницей в черта, будто бы явившегося к нему.

[3] *В «Реквиеме»...* — Эйзенштейн предполагал, что С. С. Прокофьев напишет к его фильму музыку, и в частности «Реквием» к эпизоду «Пушкин едет на дуэль».

[4] *Данзас* Константин Карлович (1801—1871) — товарищ Пушкина по лицею, его секундант на дуэли с Дантесом.

[5] *...в духе заметок Л. Толстого об амурных приключениях Николая Первого...* — В наброске к сценарию «Любовь поэта», датированном 18 декабря 1940 г., — «Николай с дамой в ложе» — Эйзенштейн ссылается на подготовительные материалы Л. Н. Толстого к повести «Хаджи Мурат» и на XV главу этой повести.

[6] *...— гипотеза Ю. Тынянова о «безыменной любви» Пушкина...* — В сюжете фильма была использована гипотеза, изложенная Ю. Н. Тыняновым в статье «Безыменная любовь» (журнал «Литературный критик», 1939, № 5—6, стр. 159—180).

[7] *...в брюлловски крикливую пестроту ориентальных акварелей начала XIX века...* — Карл Павлович Брюллов (1799—1852) оказал своими произведениями, в частности акварелями на восточные («ориентальные») мотивы, большое влияние на современных ему русских художников.

[8] *Голицына* Евдокия Яковлевна (1780—1850) — княгиня, хозяйка известного в Петербурге салона. Рауты у Голицыной продолжались далеко за полночь, за что она получила прозвище «La Princesse Nocturne» (княгиня Ночная).

[ИЗ НЕОКОНЧЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ О ЦВЕТЕ]

Написано в 1946—1947 гг. Публикуется впервые, по автографу (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Первые подготовительные наброски к этому исследованию относятся к июлю и августу 1946 г. Контуры исследования определялись постепенно. 16 ноября была написана «Цветовая разработка сцены пира в Александровой слободе», впоследствии включенная в текст исследования. 21 декабря Эйзенштейн начал писать главу, посвященную синтезу цветовых и

сюжетных задач («И сюжет, и цвет»), а 31 января 1947 г. закончил ее. За сутки до этого — 30 января — он написал главу «Вятская лошадка». 1 февраля он уже работал над главой «Хуан Гри». Затем была написана глава, посвященная цветовой образности у Александра Блока, и, наконец, 17 апреля 1947 г.— фрагмент о «первой фазе» работы над цветовым образом, дополняющий разработку сцены из «Ивана Грозного». Датировка говорит об исключительной напряженности, с какой работал Эйзенштейн, стремясь высказать во всем объеме те мысли, какие рождала у него проблема цвета. Ряд набросков и заметок 1946—1947 гг. так и остался в первоначальном виде, не получив развернутой формы (это наброски о динамическом цветовом рефлексе с точки зрения кино, наблюдения над цветовой образностью у различных писателей, экскурсы в психологию и др.). В то же время главы, написанные в начале года, остались неотредактированными, подчас с пробелами, в которых лишь указана тема ненаписанного экскурса, коротко обозначен какой-либо пример или указано издание, которое нужно процитировать. В таком черновом виде осталась глава о синтезе («И сюжет, и цвет»). Часть пробелов в ней заполнена составителями на основании подготовительных набросков автора (иногда Эйзенштейн попросту не писал те фразы, которые уже были написаны в набросках). Фрагменты из набросков, включенные в основной текст, обозначены квадратными скобками.

Последовательность текста была установлена самим автором. К различным частям рукописи были приложены листки с буквенно-цифровыми обозначениями в порядке латинского алфавита. После главы «Хуан Гри», согласно указанию автора, должны были следовать главы, посвященные цвету у Александра Блока и у Маяковского. Первая из них публикуется в том не вполне законченном виде, как она осталась в архиве Эйзенштейна, вторая же пока не найдена.

Текст исследования публикуется с незначительными сокращениями внутри глав, сделанными в тех случаях, когда он оказывался явно недоработанным или носил характер авторских заметок «для себя».

* * *

В первой главе («Вятская лошадка») Эйзенштейн устанавливает общую формулу своего подхода к проблеме цвета. Он как бы дает ключ к пониманию «секрета» власти художника над цветом, к пониманию того, как цвет из придатка к изображению становится необходимым структурным элементом художественного образа. Речь идет о том, чтобы рассматривать цвет не как само собой разумеющуюся окраску предмета, но в динамическом соотношении с предметом. Цвет мысленно отделяется от предмета, рассматривается в его самостоятельных выразительных возможностях и уже затем воссоединяется с предметом: в образное единство. Установив эту методику, Эйзенштейн раскрывает в ней самые общие закономерности образного синтеза. Не случайно размышления теоретика переходят в поток ассоциаций («раздвоение» как принцип древнекитайской диалектики, по-художнически увиденное библейское сказание о сотворении всего сущего...). Выясняется, что принцип «воссоединения разделенных элементов» уже давно угадывался Эйзенштейном в самых различных сферах творчества. В рукописи «Вятской лошадки», в конце текста, автором бегло приписана полуфраза: «Разве... «Монт. аттр». и т. д.» В подго-

товительном наброске, датированном 10 декабря 1946 г., мы находим то, что хотел сказать автор. Это следующий перечень.

«Звук отделен от носителя (звук[о]зрительный контрапункт).

Время от процесса (Zeitlupe *).

Форма от видимости (ракурс и «28» **).

Система аттракционов от сюжета (монт[аж] аттр[акционов]).

Цвет от бытового повода к нему».

Мы видим, что принцип, сформулированный в «Вятской лошадке», обнаруживается в основе самых различных открытий и находок Эйзенштейна (и не только его), направленных к тому, чтобы сделать тот или иной изобразительный элемент — элементом образным.

Во второй главе — «И сюжет, и цвет» — Эйзенштейн обращается к истории живописи и показывает, что разработка выразительных возможностей цвета естественно связана с приданием цвету (точнее, соотношениям цвета) относительной самостоятельности внутри целостного образа. При этом в классической живописи вовсе не нарушается сама эта целостность. Проблема возникает, собственно, в новое время, когда намечается раздвоение «сюжетных» и «чисто живописных» тенденций. Эйзенштейн точно прослеживает это нарастающее раздвоение, хотя называет лишь одну из его причин: «отмирание темы заранее известного сюжета». (Причина более общая состояла в том, что для художественного сознания буржуазной эпохи все более непосильной становилась задача синтетически выражать жизненное содержание. Кстати, именно это угадывал Шиллер в том письме к Гёте, на которое ссылается Эйзенштейн.) Проблема становится трагичной в модернистской живописи, где раздвоение задач приводит уже к распаду формы и к разрыву с реальностью. 653

Эйзенштейн показывает, как возможности синтеза возрождаются на новой основе — в цветовом кино, где сами законы формы дают возможность самой глубокой и тонкой разработки цвета внутри реалистического целого, в строгом единстве с сюжетом. Отвлечение цвета от предмета вновь приобретает свой истинный смысл: как необходимый этап внутри целостного процесса.

Практические пути этого Эйзенштейн устанавливает на собственном творческом опыте, анализируя сцену пира из «Ивана Грозного».

В главе «Хуан Гри» три этапа работы художника с цветом рассмотрены как три необходимые ступени в образном осмыслении предмета. Различные отступления от реализма (у Хуана Гри или у Пикассо) наглядно раскрыты как результат обособления и абсолютизации различных ступеней образного исследования жизни — ступеней, правомерных как элементы целого. Эйзенштейн вновь подчеркивает истоки и предпосылки подлинной художественной целостности, связывая их с общей идеей, с активностью мировоззрения, с осознанным «общественным служением».

[1] *Эффель* Жан (р. 1908) — французский график. Русское издание его

---

* Цейтлупа — «лупа времени» (нем.) — прием ускоренной съемки, дающий на экране эффект замедленности и вызывающий обостренное ощущение процессов движения. Эйзенштейн, собственно, не пользовался этим средством, но к нему не раз прибегали Довженко и Пудовкин (давший этому средству свое обозначение «время крупным планом»).

** Речь идет о корсткофокусном объективе «28» (см. также в исследовании «Стереокино»).

альбома, упоминаемого Эйзенштейном,— «Роман Адама и Евы», Братислава, Издательство политической литературы, 1962.

[2] *Maître Renard par l'odeur alléché»* — речь идет о лисе Ренаре, персонаже французского фольклора. Эйзенштейн цитирует одну из басен Лафонтена.

[3] *...из «Трех свинок»* — имеется в виду фильм У. Диснея, шедший на советских экранах под названием «Три поросенка».

[4] *Хóлуй, Мстёра, Палех* — старинные русские села, центры народного живописного искусства. Мастера этого искусства перешли после революции от иконописи к лаковой миниатюре на изделиях из папье-маше.

[5] *...вятской Россинанты...* (и далее) *...вятского Буцефала* — ставшие нарицательными имена коня Дон-Кихота и легендарного коня Александра Македонского.

[6] *...монументальнейший комический гротеск.*— «Песнь песней» — поэтическая книга, одна из частей Библии, приписываемая древнеиудейскому царю Соломону. Комическая буквализация образных сравнений, изобилующих в этой книге, была произведена в поэме Саши Черного «Песнь песней» (1908 или 1909). См.: Саша Черный, Стихотворения, М.—Л., «Советский писатель», 1960, стр. 205—209.

[7] *...двоюродного брата довженковского старичка из «Земли»...*— Фильм А. П. Довженко «Земля» (1930) начинался кадрами, изображающими деда, спокойно умирающего среди яблок в саду. Эйзенштейн делает шутливое сопоставление между персонажами Довженко и персонажем из своего замысла, основываясь на сходстве мотива: старик среди яблок.

[8] *...этот же образ в интерпретации Платона?* — Имеется в виду рассказ из диалога Платона (427—347 гг. до н. э.) «Пир» о том, что в древности люди были якобы круглы, как шар, о двух лицах, двух парах конечностей, о двух животах и т. д., а затем, восстав на богов, были наказаны ими за гордыню: разрублены пополам, и каждый был пущен на поиски своей пары.

[9] *...раблезианским глаголом «делать зверя о двух спинах».*— Имеется в виду выражение, употребленное Франсуа Рабле в его книге «Гаргантюа и Пантагрюэль»: «изображали собой животное о двух спинах».

[10] *...дам типа «Принцессы Грезы» Врубеля.*— Тип женского облика, воплощенный в декоративном панно М. А. Врубеля «Принцесса Греза» (на здании гостиницы «Метрополь» в Москве), превратился в модный штамп в ремесленных поделках 1900—1910-х гг.

[11] *Хокусаи* — см. примечание 14 к разделу «Неравнодушная природа»

[12] *Хиросиге* Андо (1797—1858) — японский художник, мастер цветной гравюры на дереве.

[13] *Эксгибиционизм* — в данном случае болезненное тяготение к бесстыдной самодемонстрации.

[14] *...когда-то давно — на Первом Всесоюзном съезде писателей — говорил Борис Пастернак.*— У Эйзенштейна ошибка: передаваемые далее слова Б. Пастернака были сказаны им не на Первом съезде писателей, а, по всей вероятности, в выступлении на одной из литературных дискуссий 1932—1934 гг.

[15] *Челлини* Бенвенуто (1500—1571) — итальянский скульптор, ювелир и медальер, автор книги «Жизнь Бенвенуто Челлини» (издана впервые в 1728 г.).

[16] *Анненков* Юрий Павлович (р. 1889) — русский график, живописец и театральный декоратор. В 20-х гг. эмигрировал во Францию.

[17] *Бобиньи* — пригород Парижа.

[18] *Моголи-Надь* (Моголи-Наги), Ласло (Ладислас) (1895—1946) — венгерский художник и фотограф. Работал в Германии и в США.

[19] *Кандинский* Василий Васильевич (1866—1944) — русский живописец, впоследствии эмигрант, один из родоначальников абстракционизма.

[20] *Каденция* — музыкальный термин, означающий свободную импровизацию виртуозного характера, исполняемую соло.

[21] *Мане* Эдуард (1832—1883) — см. примечание 27 к разделу «Пафос».

[22] *Дега* Эдгар (1834—1917) — см. примечание 11 к разделу «О стереокино».

[23] *Сёра* Жорж (1859—1891) — французский живописец, родоначальник пуантилизма (см. примечание 53 к разделу «Неравнодушная природа»).

[24] *...трапезу в Эммаусе...* — Имеется в виду евангельский сюжет о том, как воскресший Христос разделил трапезу с двумя апостолами. Наиболее известна картина на этот сюжет, созданная Рембрандтом.

[25] *...от Каны Галилейской...* — Имеется в виду евангельское предание о том, как Христос превратил воду в вино на свадебном пиршестве в городе Кане. Наиболее известная картина на этот сюжет принадлежит Паоло Веронезе.

[26] *...от пира Валтасара...* — Речь идет об изображавшемся во множестве картин пире последнего вавилонского царя Валтасара, во время которого была предсказана его смерть.

[27] *...в незабываемом «У Пэр Латюиля» Мане.* — Эйзенштейн говорит о картине Мане «У отца Латюиля» (1879).

[28] *... в «Мсье Лепике» Дега.* — «Портрет виконта Лепика» был написан Дега в 1873 г.

[29] *...труд, проступающий через волны кисеи пачек...* — Имеются в виду многочисленные работы Дега, изображающие балерин.

[30] *«Крах банка»* — картина русского художника В. Е. Маковского (1846—1920), написанная в 1881 г.

[31] *...фрески на сводах церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека)...* — У Эйзенштейна неточность: фрески церкви Федора Стратилата выполнены художниками школы Феофана Грека.

[32] *...пишет Грабарь...* — Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960) — русский живописец и историк искусства, действительный член Академии наук СССР, редактор и главный автор вышедшей до революции «Истории русского искусства». Слова, взятые из этого издания Эйзенштейном, принадлежат не Грабарю, а П. П. Муратову, автору помещенного в томе VI очерка «Русская живопись до середины XVII века».

[33] *...Хуана Гри, Александра Блока и Эдгара По.* — Часть исследования, посвященная Эдгару По, была написана Эйзенштейном вчерне и по своему содержанию фактически выходила за пределы проблематики исследования (речь шла о психологии творчества, о личной теме художника и т. д.). Составители сочли целесообразным не включать этой главы в публикуемый текст.

[34] *...будет иметь место у первых трех авторов.* — Раздел о Маяковском, как сказано выше, составителями не обнаружен.

[35] *Аполлинер* Гийом (псевдоним Вильгельма Костровицкого, 1880—

1918) — французский поэт и художественный критик, примыкавший вначале к поэтам-символистам, а затем — к кубистическому течению в живописи и поэзии.

[36] *Жакоб* Макс (1876—1943) — французский поэт, прозаик и художник, оказавший влияние на кубистов и сюрреалистов.

[37] *Брак* Жорж (1882—1963) — французский живописец, крупнейший представитель кубистического направления.

[38] *Монные* Анри (1805—1877) — французский писатель и комический актер. Создал образ Прюдомма в комедии «Величие и падение г-на Жозефа Прюдомма» (1855) и в других пьесах.

[39] *Селин* Луи-Фердинанд (р. 1894) — реакционный французский писатель, наиболее известный своим романом «Путешествие на край ночи» (1933).

[40] *Альтман* Жорж — французский критик и теоретик кино, автор исследований о советском киноискусстве.

[41] *Каррьер* Эжен (1848—1906) — французский живописец, близкий к импрессионистам.

[42] *Иванов* Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт и теоретик русского символизма.

ЦВЕТОВАЯ РОДОСЛОВНАЯ «МОСКВЫ 800»

Написано 30 сентября 1947 г. Впервые опубликовано в альманахе «Мосфильм», выпуск второй, М., «Искусство», 1961, стр. 239—245. Печатается по этому тексту с некоторыми уточнениями по автографу (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Осенью 1947 г. Министерство кинематографии СССР предполагало постановку фильма, посвященного 800-летию Москвы, режиссером которого стал бы Эйзенштейн. Возникший у Эйзенштейна в связи с этим режиссерский замысел изложен в публикуемых заметках. В них говорится и о пути художника к проблемам цветового кино, начиная с самых исходных жизненных впечатлений. «Надвигающийся поезд» — это как бы ключ к обобщенному ощущению трагической темы. А тема эта в свою очередь приобретает конкретность в самых различных образах (шеренга карателей из «Потемкина», конный строй тевтонов из «Невского»). Так с самого начала предуказывается драматическая острота будущего произведения: художник словно принимает вызов враждебной силы и затем противостоит ей в создаваемых им образах. Мы видим, как исходное ощущение конфликта приобрело и цветовую конкретность — в неосуществленных замыслах режиссера («Чума», фильм о Пушкине) и в эпизодах «Ивана Грозного»: «...надвигается резко очерченный цветовой комплекс другой окраски, чем те, *на кого* надвигается». Цвет, таким образом, предстает как область и средство обобщенного выражения острейших драматических коллизий.

Эйзенштейн всегда связывал свои принципы использования цвета с большими поэтическими темами. Здесь мы видим, как воссоединяются две линии творческих поисков художника: разработка цветового кинематографа и давнее стремление осуществить на экране «монтаж эпох». В этом смысле «Москва 800» должна была развить на новом этапе те композиционные и жанровые принципы, что были намечены в работе над мексиканским фильмом, в планах картины «Москва во времени» (1933) и в замыслах фильма о Ферганском канале (1939).

[1] *Протей* — в античной мифологии морское божество, которому приписывалась способность неузнаваемо менять свой внешний облик.

[2] *...вечно повторяющийся «Эдип»...* — Имеется в виду сюжетный мотив, восходящий к древнегреческому мифу и к трагедии Софокла «Эдип-царь» и многократно варьированный в мировой литературе: сын восстает на отца.

[3] *...самоуничтожение через гибнущего сына (Исаака)...* — Речь идет о ситуации из библейского предания о принесении Авраамом в жертву своего сына Исаака.

[4] *Так же тупорыла и «свинья»...* — Имеется в виду конница тевтонов, выстроенная тупым клином, в сцене Ледового побоища из «Александра Невского».

[5] *...the Whithness of the Whall y Melville* в *«Moby Dick» as quoted Джейкой «под мою марку».* — Джей Лейда (р. 1908) — американский кинокритик, ученик Эйзенштейна по ВГИКу и переводчик его трудов на английский язык. В свой перевод исследования «Вертикальный монтаж» (статья II) Лейда вставил ссылку на роман Г. Мелвилла «Моби Дик», где белый цвет связан с китом — воплощением враждебного человеку начала: своеобразная параллель использованию белого цвета в «Александре Невском». (См. «The Film Sense» by Sergei M. Eisenstein, translated and edited by Jay Leyda; Harcourt, Brace and Company, New York, 1942, p. 151.)

[6] *Бесплодные разговоры в Комитете о Джордано Бруно.* — В 1940 г. в Комитете по делам кинематографии при СНК СССР обсуждался вопрос о создании на студии «Мосфильм» цветных картин и высказывалось предложение поручить Эйзенштейну постановку цветного фильма, посвященного судьбе Джордано Бруно.

[7] *«Feuerzauber»* — сцена «Волшебство огня» из оперы Вагнера «Валькирия», поставленной Эйзенштейном на сцене Большого театра в 1940 г.

[8] *...«предложение» Зельдовича снять картину о борьбе с... чумой.* — Григорий Борисович Зельдович (р. 1906) в 1940 г. был одним из редакторов Комитета по делам кинематографии.

[9] *...подробное описание...* — см. выше: «Цветовая разработка фильма «Любовь поэта»».

[10] *Москвин* Андрей Николаевич — см. примечание 82 к разделу «Неравнодушная природа».

[11] *...перед Ливонией ... (после сцены убийства Федора).* — Имеется в виду режиссерский замысел одного из эпизодов третьей, неосуществленной серии «Ивана Грозного». Сходное решение было применено Эйзенштейном в коротком цветовом эпизоде, завершающем вторую серию фильма.

[12] *...четыре стихии елизаветинцев...* — См. раздел «Неравнодушная природа», стр. 264—265.

[13] *...в начале тетралогии...* — речь идет о музыкально-драматическом цикле Вагнера «Кольцо Нибелунгов»: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов».

[14] *...Москва морозовской стачки!!!* — Имеется в виду историческая стачка текстильщиков на фабрике Морозова в Орехово-Зуеве в 1885 г.

[15] *Моралите* — в средневековом европейском театре — назидательная драма, где фигурировали аллегорические персонажи — олицетворения отвлеченных начал.

[16] *Soldadera — она же Mexico!* — см. описание эпизода «Солдадера» из

неоконченного фильма «Que viva Mexico!» в исследовании «Монтаж» (том. II).

[17] *Виноградова* Евдокия Викторовна (1914—1962) — ткачиха, инициатор стахановского движения в текстильной промышленности.

[18] *Сапега* Ян Петр (1569—1611) — военачальник польского короля Сигизмунда III. В 1608—1610 гг. командовал армией интервентов, осаждавшей Троице-Сергиев монастырь под Москвой.

[19] *«Семейство Конвей» Пристли* — пьеса Дж. Б. Пристли «Время и семья Конвей» (1937), композиция которой построена на свободных переходах от настоящего к прошлому и к будущему.

[20] *Левитан* Юрий Борисович (р. 1915) — диктор Всесоюзного радио, заслуженный артист РСФСР.

[21] *«Потонувший колокол»* — драма Герхарта Гауптмана (написана в 1896 г.).

[22] *Santa Catalina, поездка с Чарли.* — Поездка Эйзенштейна с Чарли Чаплином на остров Санта Каталина описана в «Автобиографических записках» (см. т. I).

[23] *Бауман* Николай Эрнестович (1873—1905) — русский революционер, один из руководителей Московской большевистской организации.

[24] *Exodus в exodus (букв.*— исход в исход).— Библейским словом «исход» в данном случае обозначены эвакуации жителей Москвы в 1812 и 1941 годах, сопоставляемые в композиции фильма.

ЦВЕТОВОЕ КИНО

Написано 10 февраля 1948 г. Опубликовано в сборнике: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 311—320. Публикуется по тексту этого издания. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1388).

Это — последняя статья Эйзенштейна; закончить ее помешала смерть.

Статья написана в форме письма к Л. В. Кулешову — для предполагавшегося в то время второго издания книги Кулешова «Основы кинорежиссуры». Положения, высказанные здесь, подводят итог исследованиям Эйзенштейна не только в области цвета, но и в более широких вопросах. Речь идет о синтезе всех выразительных средств кино в художественном целом фильма. В исследовании «О строении вещей», основываясь на опыте «Потемкина», Эйзенштейн говорил о единой закономерности, которая пронизывает в фильме «каждую область, призванную соучаствовать в создании целого». Здесь эта мысль получает развитие и уточнение. Речь идет о таком композиционном единстве, внутри которого каждая область выразительных средств развернута до максимума своих возможностей,— о единстве как «ансамбле», как «оркестре». Аналогия композиции фильма с композицией музыкальной — это продолжение важнейших идей «Неравнодушной природы». Эта аналогия с музыкой приобретает и другой, более частный смысл. С музыкой (как элементом звукового образа в фильме) сопоставляется цвет (как элемент образа зрительного). Цвет и музыка соотнесены по общей задаче. Определение этой задачи дано Эйзенштейном в неопубликованном рукописном фрагменте, датированном 21 января 1948 г.: «...в цвете — на долю переливов цветового потока ложится... функция эмоционально обобщенного сказа и остро тематически выраженного внутреннего содержания (если угодно, «подтекста»)...» Такова итоговая формула

той мысли, что возникла у Эйзенштейна в конце 30-х гг., во многом определила замысел фильма о Пушкине, а затем была развита и подтверждена на опыте «Ивана Грозного».

[1] *Кулешов* Лев Владимирович (р. 1899) — советский кинорежиссер и педагог, доктор искусствоведения, профессор ВГИКа. Фильмы: «Необычайные приключения мистера Веста», «По закону», «Великий утешитель» и др.; книги: «Основы кинорежиссуры» (Госкиноиздат, 1941) и др.

[2] *...горящую нашу древнюю столицу?* — Здесь Эйзенштейн возвращается к замыслу фильма «Москва 800».

[3] *«Мильон терзаний»* — имеется в виду монолог Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

[4] *«И ты, Брут!»* — реплика умирающего Цезаря из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь».

[5] *«Народ безмолвствует»* — заключительная ремарка из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».

[6] *«Наступление Бирнамского леса»* — одна из переломных ситуаций трагедии Шекспира «Макбет»: выступление замаскированного ветвями воинства, призванного свергнуть Макбета.

[7] *«И слабым манием руки на русских двинул он полки»* — цитата из поэмы А. С. Пушкина «Полтава».

[8] *... проблема стоит в совершенно тех же очертаниях...* — продолжение мысли Эйзенштейна, высказанной в «Первом письме о цвете» и в конце первой главы «Неоконченного исследования о цвете» (см. также комментарий к этому исследованию).

ПРИЛОЖЕНИЯ

ИЗ ЛЕКЦИЙ О МУЗЫКЕ И ЦВЕТЕ В «ИВАНЕ ГРОЗНОМ»

Стенограммы лекций Эйзенштейна, прочитанных на режиссерском факультете ВГИКа 12, 18 и 19 марта 1947 г., не были обработаны для печати автором. Обработка и редакция текста для настоящего издания были сделаны по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2). Печатается с сокращениями.

Основные положения эйзенштейновской теории цветового кинематографа (см. раздел «Цвет») даны здесь в их непосредственно практическом значении. Эйзенштейн последовательно подчеркивает один из принципов своей режиссерской системы: необходимость активного взаимодействия «творческих воль» режиссера и актера, режиссера и композитора, режиссера и художника, то есть то, что является условием действенности каждого из выразительных компонентов кинообраза. Развитое в этих лекциях сопоставление музыки и цвета по их роли в фильме предваряет последнюю работу Эйзенштейна — статью «Цветовое кино» (см. выше).

[1] *...с менее крупным художником над «Дамой с камелиями»...* — Мейерхольдовский спектакль «Дама с камелиями» (1933) оформлял художник И. Лейстиков.

[2] *Бирман* Серафима Германовна (р. 1890) — актриса и режиссер, народная артистка РСФСР, исполнительница роли Евфросиньи в фильме «Иван Грозный».

[3] *Тобак* Эсфирь Вениаминовна (р. 1908) — ассистент Эйзенштейна по монтажу (фильмы «Бежин луг», «Александр Невский», «Иван Грозный»).

[4] *...в Малом театре...*— Очевидно, Эйзенштейн имеет в виду постановку пьесы А. Н. Толстого «Иван Грозный» («Орел и орлица») в Малом театре в 1944 г.

[5] *Феофан* Грек (ок. 1330/40 — ок. 1405/15) — великий русский живописец, выходец из Византии.

[6] *Пимен* — персонаж трагедии Пушкина «Борис Годунов».

[7] *«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»* (1904) — опера Н. А. Римского-Корсакова.

[8] *(Рисует схему)...*— схемы, нарисованные Эйзенштейном во время его лекций о цвете, не зафиксированы. По-видимому, они были сходны со схемами исследования «Вертикальный монтаж» (см. т. II). Представление о схемах, о которых речь идет ниже, могут дать разработки «Цвет и музыка», воспроизведенные на вкладках в разделе «Цвет».

[9] *«Красные дьяволята»* (по повести П. А. Бляхина) — режиссер И. Н. Перестиани (производство «Госкинпром Грузии», 1923).

[10] *«Великий гражданин»* — сценарий М. Ю. Блеймана, М. В. Большинцова, Ф. М. Эрмлера, режиссер-постановщик Ф. М. Эрмлер (производство «Ленфильм», 1937—1939).

[11] *«Э!» — О чистоте киноязыка»* — см. том. II.

[12] *«Белоснежка и семь гномов»* — фильм, поставленный Диснеем в 1937 г.

[13] *...в «Микки-маусе».*— См. примечание 168 к разделу «Неравнодушная природа».

[14] *Лебедев* Владимир Васильевич (р. 1891) — советский живописец и график.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

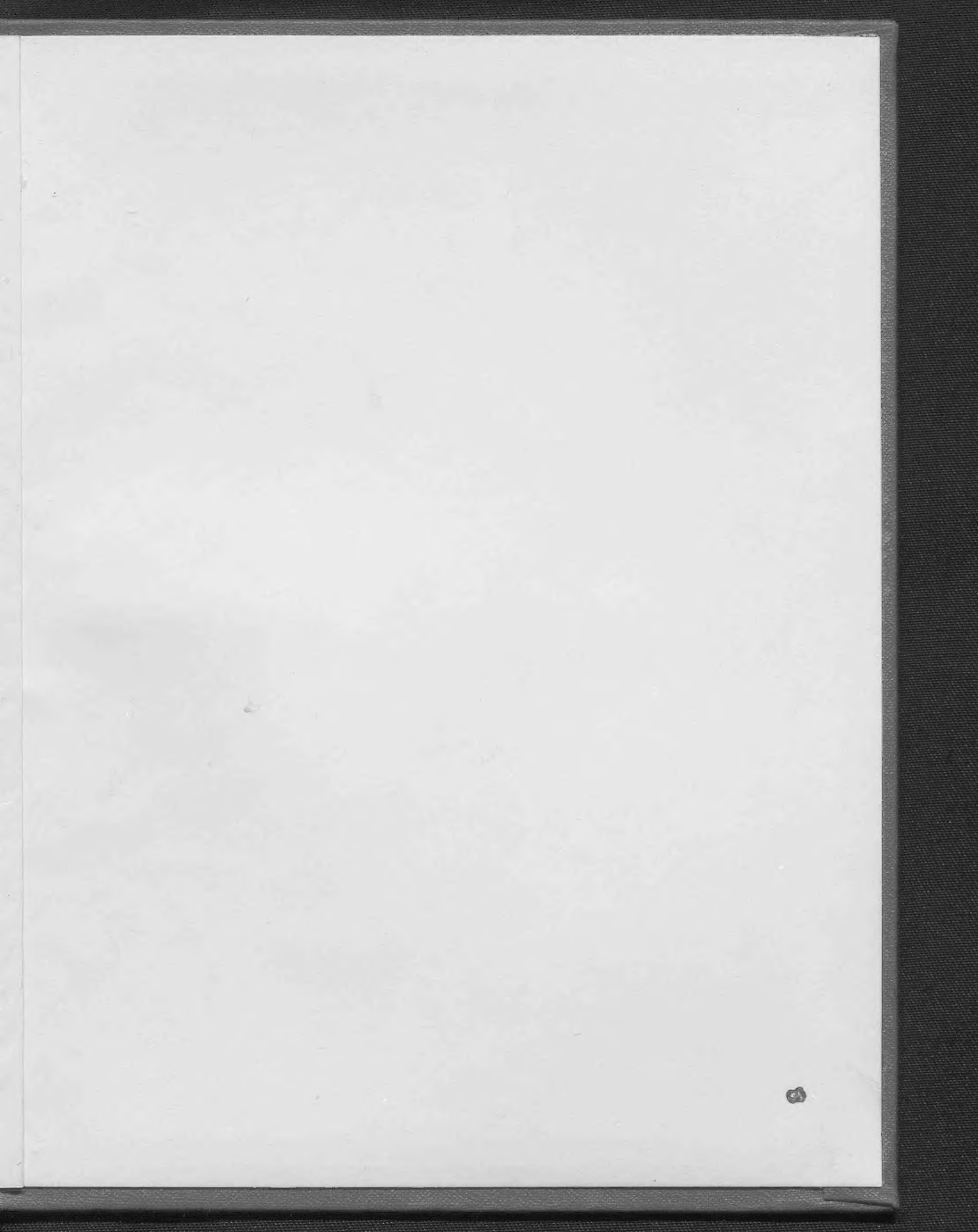
ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ТОМ 3

М., «Искусство», 1964. 672 стр. + илл. 32 стр. 778С

Редактор Л. А. Ильина
Художественный редактор
Г. К. Александров
Технический редактор Е. И. Шилина
Корректоры Е. М. Станкевич
и Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 26/III 1964 г.
Подписано в печать 8/X 1964 г.
672 Формат бумаги $70 \times 90^{1}/_{16}$.
Печатных листов 44.
Условных листов 51,48
Уч.-изд. листов 47,803
Тираж 11 200 экз.
Изд. № 15514. А09334.
«Искусство», Москва, И-51
Цветной бульвар, 25.
Цена 2 р. 25 к.
Набрано в Первой
Образцовой типографии
имени А. А. Жданова
«Главполиграфпрома»
Государственного комитета
Совета Министров СССР
по печати
Москва, Ж-54, Валовая, 28.
Отпечатано в московской типографии № 16
«Главполиграфпрома»
Государственного комитета
Совета Министров СССР по печати.
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.
Заказ № 596.



ИСКУССТВО